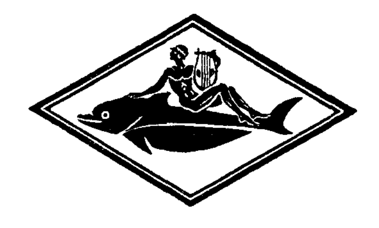
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXI. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKERZIEHUNG

MECHANISCHE MUSIK

MUSIKLEBEN

BILDER — FAKSIMILES — VERSCHIEDENES — NOTEN

PORTRÄTE

FAKSIMILES

VERSCHIEDENES

NOTEN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. HALBJAHRSBAND DES XXI. JAHRGANGS DER MUSIK (1928/29)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

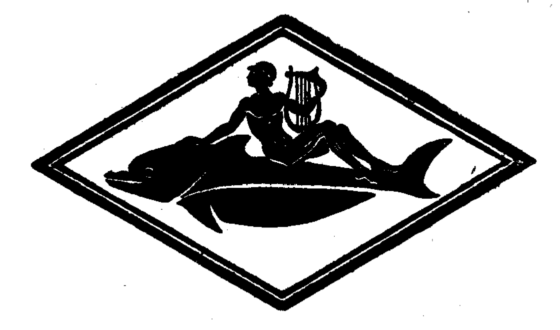
REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXI. JAHRGANG * HEFT 7



APRIL 1929

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT / STUTTGART

ÜBER DEN WERT MUSIKALISCHER ANALYSEN

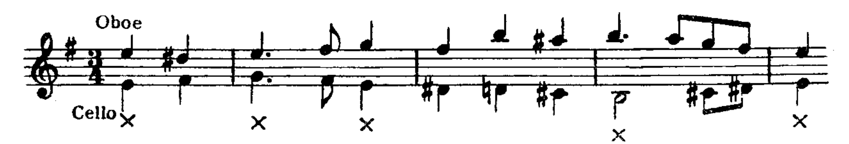
VON

AUGUST HALM †

Wenige Wochen vor seinem Tode sandte uns August Halm zwei Aufsätze zur musikalischen Analyse; ein dritter Beitrag, der hätte folgen sollen, blieb nun unausgeführt. Wir veröffentlichen heute die eine dieser letzten Arbeiten Halms. Den zweiten Aufsatz wird das nächste Heft bringen. *Die Schriftleitung*

I. DER FREMDKÖRPER IM ERSTEN SATZ DER EROIKA

Im ersten Satz der Eroika tritt, etwa in der Mitte der Durchführung, ein Thema auf, das vorher nicht mit in die künstlerische Rechnung eingestellt worden war:



Dieser Fall ist immerhin ungewöhnlich genug, um die Frage zu wecken, ob nicht doch eine Beziehung zum Hauptthema sich hier versteckt. Der so angeregte gute Wille findet denn auch einen Weg: Die untere Gegenstimme diminuiert den Anfang dieses Hauptthemas. (Schließlich könnte man sich sogar durch die chromatische Füllung des Quartschritts abwärts von e nach h an den chromatischen Auslauf im Cello, 6. und 7. Takt des Anfangs, erinnern lassen.) Bei dieser Auffassung müßte man nun freilich die untere Stimme des obigen Beispiels als die Hauptstimme gelten lassen, zu der das sogenannte neue Thema nur eben einen neuen Kontrapunkt hinzufügte.

Daß Beethoven die hier aufgedeckte Beziehung zum Hauptthema bemerkt hat, kann als sicher angenommen werden (Nicht wahr, wenn doch wir schon . . .); daß er sie als wesentlich gefühlt und bewußt gewollt hat, wäre aber damit noch nicht bejaht. Zunächst jedenfalls hat es den Anschein, als sei die Aufklärung der Verwandtschaft dem Meister nicht sonderlich angelegen gewesen. Bringt er doch die beiden Themen, obgleich sie im doppelten Kontrapunkt gearbeitet und also vertauschbar sind, stets nur in der oben angegebenen Lage zueinander, verwertet also die Unterstimme nicht als Oberstimme des neuen Themas. Daraus geht immerhin das eine mit Sicherheit hervor: er will, sofern er überhaupt die Unterstimme als die Hauptsache nähme, doch vorerst den neuen Kontrapunkt zu ihr dominieren, also eben als ein neues Thema wirken lassen, und mit dieser Absicht stimmt auch durchaus die Art überein, auf welche er diese Erscheinung einführt. Nun könnte man ja immer noch

erwarten, Beethoven werde, wenn er das Thema wieder bringt, seine Absicht ändern und dann gerade die Beziehung zum Hauptthema aufhellen, indem er die frühere Unterstimme zur Oberstimme erhebt und dadurch stärker betont. Auch das geschieht nicht, und übrig bleibt nur der Zug von formaler Konsequenz oder von Formgewissen, nämlich daß Beethoven das neue Thema, das auftrat, ohne vorhergesehen oder vorausgeahnt werden zu können, später noch einmal einzustellen den Zwang fühlt, und zwar eben in der Koda, als dem Widerspiel der Durchführung, in welcher es ja zuerst zum Vorschein kam.

Dagegen geschieht, an Stelle solcher etwa versäumter oder verschmähter Finessen, etwas anderes, Merkwürdiges: das diminuierte und verhüllte Hauptthema erscheint tatsächlich als Oberstimme, da aber ohne jenes »neue« Thema, also nicht etwa nur als dominierend, sondern als alleinherrschend, zuerst in der Klarinette, sodann in der Flöte. Der letzteren, die es in Ges-dur vorgetragen hatte, antworten in demselben Ges-dur die Bässe ebenso prompt, wie vorher die Klarinette in es-moll auf das Cello geantwortet hatte; kurz diese Stelle (es ist der Verlauf vom 171. bis zum 186. Takt der Durchführung, also vom Zweier bei der Repetition an gezählt) weist eine Struktur auf, die das Ausbleiben des durch den doppelten Kontrapunkt ermöglichten Spiels der Rollenvertauschung erst recht und wie geflissentlich auffallend macht und dadurch uns veranlaßt, das alleinige Auftreten des einen, übrigens in seinem Auslauf jetzt veränderten Themas ja gewiß als wichtig und bedeutungsvoll aufzunehmen. Geschieht doch auch diese Reduktion und Konzentrierung unmittelbar vor dem Wiederauftreten des unverhüllten ersten Themas und zugleich vor der letzten, die Wiederkehr vorbereitenden Etappe der Durchführung; zugleich auch vor der endgültigen Wiedergewinnung der Haupttonart, deren Oberdominant eben im 187. Takt anhebt und den ganzen Komplex bis zur Wiederkehr beherrscht, ungestört durch ein modulatorisches Spiel, das nun nirgends mehr in den Charakter wirklicher Übergänge emporwächst. Sehen wir von hier aus zurück, so erscheint uns die Klarheit der formalen Struktur in noch hellerem Licht: die Oberdominant von Es-dur, im 164. Takt der Durchführung angedeutet bzw. noch unkräftig erscheinend, befestigt sich etwas durch die Takte 167 und 168, die wiederum eine weitere Befestigung durch zwei parallele Takte erwarten lassen, nachdem wir in dem es-moll der Takte 169 und 170 eine Parallele zu den Takten 165 und 166 vernommen haben. Diese beiden Aufstiege im Es-Dreiklang erinnern schon einigermaßen an das Hauptthema, und so finden wir uns hier bereits in nächster Nähe der Wiederkehr, von der wir nur eben durch den Schwung der Bewegung wieder, vorläufig, hinweggetragen werden. Eigentlich erschöpft dieses Bild die Sache auch noch nicht ganz. Zwar werden wir tatsächlich weitergetragen, doch folgt nun einer der Momente, wo wir, zwar immer in rascher Fahrt begriffen, die Bewegung kaum mehr verspüren. Die erwartete Parallele blieb aus, und an

ihrer Statt hören wir wieder das besprochene Thema mit seiner Gegenstimme, jetzt in es-moll, also eine Parallelgruppe zu derjenigen, von welcher wir mit unserer Betrachtung ausgegangen sind. Die im 187. Takt einsetzende Dominant ist somit die indirekte, besser: die latent direkte Fortsetzung der Takte 169 und 170, nur daß sie hier nicht im Absturz und passiv, sondern in einem energiegeladenen Aufstieg sich hören läßt. Dies alles bedenkend, müssen wir der oben geschilderten Maßnahme, die wir als Reduktion und Konzentrierung bezeichneten, die allergrößte Wichtigkeit beilegen, und wir glauben, nunmehr auch die Frage nach Beethovens Fühlen und Wollen bei jener vermeintlichen Gegenstimme und wirklichen Hauptstimme diesen Vorgängen gemäß entscheiden zu müssen.

Einem Umstand, den wir sonst nicht so groß wichtig nähmen, verleihen die erwähnten Dinge auch noch ein gewisses Gewicht: das Cello, welches im Anfang führte, indem es zuerst das Hauptthema vortrug, führt auch im 133. bis 140., ferner im 171. bis 175. Takt, indem es das verhüllte Hauptthema vorträgt, oder umgekehrt: diese Instrumentation mag uns noch zu allem hin auf die Wichtigkeit dieses Themas hinweisen.

Es ist also mindestens etwas voreilig, wenn man, wie es vielfach geschieht und ich auch selbst einmal getan habe, ohne weiteres von einem »neuen Thema« spricht. Aber immerhin: der Eindruck von einer neuen und unerwarteten Erscheinung besteht, und die eigentliche Frage ist weder mit der Aufdeckung der Beziehung noch auch mit der Begründung ihrer Absichtlichkeit und absichtlichen Verwertung gelöst. Ich habe die fragliche Stelle immer als fragwürdig, das neue Thema (bzw. den neuen Kontrapunkt zu dem alten, aber veränderten Hauptthema) immer als einen Fremdkörper empfunden, und auch das häufige Spielen und Hören hat daran nichts geändert. Es spielte keine Rolle, ob mir diese Stelle gefiel oder nicht, da sie mich eben hier, in diesem Zusammenhang, störte. Und auch mein Verstehen des inneren logischen Zusammenhangs, wie ich ihn hier darstellte, hat dem nicht abgeholfen.

Das heißt aber: ich sehe hier einen der Fälle, in welchen mir eine Analyse, auch eine mich überzeugende, nichts hilft. Wohl! Sie vermehrt meine Bewunderung für Beethovens Kunst, der das Wagnis, mußte es schon einmal sein, mit so souveräner Meisterschaft durchgeführt hat, als es mir überhaupt denkbar erscheint. Dennoch: das Wagnis ist nach meiner Empfindung nicht geglückt. Dabei ist nicht die Hauptsache das neue Thema an sich, sondern die Situation, in welcher es auftritt, und auch das Gewicht, welches ihm verliehen wird. Wenn Mozart in seinen Durchführungen neue Themen bringt, so wirkt das sehr anders auf mich, denn hier fühle ich mich überhaupt nicht in diesem Maß auf die strengste Verantwortlichkeit allen Geschehens bezüglich der Form eingestellt; es weht da eine andere Luft. Aber vielleicht beeinflußt mich da bloß eine Gewöhnung an ein überkommenes Bild des Form-

gestalters Beethoven? (Denn die bloße Gewöhnung an ein im Unterricht und in Lehrbüchern aufgestelltes professorales Sonaten-Formbild überhaupt kann es ja nicht machen, da ich sonst bei Mozart ebenso reagieren müßte wie bei Beethoven — oder vielmehr bei dieser Stelle in diesem Werk Beethovens; ich könnte mir nämlich wohl vorstellen, daß ich auch einmal bei Beethoven etwas Ähnliches ohne Hemmung annähme und genösse, obgleich mir jetzt kein Beispiel dafür einfallen will. Es kommt eben darauf an, wie sehr oder wie wenig ein solches nach der Exposition, gleichsam nach Torschluß, noch hereinspielendes Thema konstitutiven Charakter trägt.)

Heinrich Schenker weist in seiner Erläuterungsausgabe der c-moll-Klaviersonate op. 111 von Beethoven nach, daß das in dem Allegro con brio mit dem 50. Takt auftretende zweite Thema (50., bzw. 48., bis 52. Takt) eigentlich das »in eine kantable Form gegossene« Hauptmotiv ist. Ist damit die Stelle gerechtfertigt? Wirkt sie jetzt nicht mehr als ein Bruch, ein Versagen, eine Lähmung? Oder, wenn man will, als ein Zeichen dafür, daß auch schon vorher der innere Wille zur Bewegung und deren Kraft nicht so groß war, wie die äußere Geste anfänglich glauben machte? Ich meine, solche Eindrücke von etwas irgendwie Schadhaftem soll man sich nicht ausreden wollen, weder mit List noch mit Gewalt; sind sie doch, selbst wenn sie später sich korrigierten oder durch andersartige ersetzten, zunächst einmal die Quelle von wertvollen Erkenntnissen. Sicher ist, daß mich das Mitfühlen des linearen Zusammenhangs weder heilt noch auch nur tröstet, wenn mein rhythmisch-dynamisches Empfinden sich verletzt oder beirrt fühlt. Hier nun also stört mich keineswegs das Auftreten des neuen Themas, das in der auch in diesem Satz immer noch vorliegenden Sonatenform sein Recht als »zweites Thema« präsentieren kann, wenn es auch etwas später kommt, als normalerweise zu erwarten wäre; dagegen ist es seine rhythmische Erscheinung, welche mir Zweifel erregt, mein Gefühl am Mitschwingen hindert. (Die Stockungen am Schluß dieses Satzes dagegen finde ich, um das doch auch zu sagen, unanfechtbar, gerade auch im Rhythmus.)

Ich könnte also die beiden Sachverhalte entgegenstellend so formulieren: hier scheint mir die formale Angelegenheit in Ordnung, dagegen nicht ganz in Ordnung die ausführende Gestaltung, speziell das Motorische, die Kinetik; dort scheint mir die Form, verstanden als der Bau samt der organischen Funktion seiner Teile, nicht ganz in Ordnung, die Gestaltung im einzelnen aber denkbar vollkommen. In beiden Fällen finde ich die Analyse, abgesehen von der schon erwähnten Tatsache gesteigerter Bewunderung, so gut wie wirkungslos, und das auch dann, wenn sich mein hörendes Aufnehmen nach ihren Ergebnissen richtet und ohne Zwang mitmacht.

DEUTSCHES UND AUSLÄNDISCHES MUSIKSCHAFFEN

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Wer an verantwortungsvollem Platz wirkt, muß den Boden, auf dem er steht, von Zeit zu Zeit überprüfen; muß auch das Verhältnis des heimatlichen Schaffens zu dem fremden untersuchen.

Denn es ist ja nur natürlich, daß die kritische Betrachtung, die einen objektiven künstlerischen Tatbestand festzustellen sucht, schließlich dem Wunsche entspringt, der Produktion des eigenen Landes zu nützen. Für die Musik bedeutet dies: ist das Land der Musik, als welches Deutschland im ganzen 19. Jahrhundert galt, noch heute dieses Beinamens würdig?

Denn unbestritten bleibt, daß gegen Ende eben dieses Jahrhunderts Debussy die Übermacht des Wagnertums zu erschüttern suchte; daß seitdem das Musikschaffen sich anders ausrichtete. Aber nun fragen wir: hat sich diese neue Wendung der Musik in den drei Jahrzehnten, die hinter uns liegen, als entscheidend, als grundlegend erwiesen? Ist damit die musikalische Sonderstellung Deutschlands innerhalb des zeitgenössischen Musikschaffens endgültig beseitigt worden?

Ein äußerlicher, doch durchaus nicht abzulehnender Maßstab dafür wäre die Volkstümlichkeit einzelner Komponisten. Sie ist gewiß mit Popularität nicht gleichzusetzen. Denn diese eignet ja, je weiter wir vorrücken, desto mehr auch den fragwürdigsten Dingen und Personen. Jede Filmdiva ist »populär«; jeder Operettenschlager desgleichen. Banalität und die Art ihrer Plakatierung entscheiden. Aber Volkstümlichkeit, die sich langsam durchsetzt und weite Kreise durchtränkt, ist schwer zu erwerben.

Legen wir diesen Maßstab an die Musik seit Wagner an, dann ergibt sich ein wesentlich anderes Bild.

Der Deutsche mißt allerdings den Dauerwert einer Musik an ihrer Volkstümlichkeit; der Franzose kennt diesen Maßstab nicht. Es liegt in dem verschiedenen Charakter der beiden Völker, in ihrem anders gearteten Verhältnis zu dieser Kunst begründet. Und doch ist zu sagen, daß noch heute, ja gerade heute, als eine Art Reaktion gegen das L'art pour l'art, Richard Wagner in Frankreich mehr Trumpf ist als selbst in Deutschland, wo ihm immerhin noch andere Werte entgegengesetzt werden.

Dies jedenfalls zeigt sich immer wieder: es muß auf lange Sicht überschaut und geprüft werden. Dann aber wird klar, daß es verfrüht wäre, von einer endgültigen Unterbrechung der großen Tradition der deutschen Musik zu sprechen. Denn Schnellfertigkeit auf der einen, Problematik auf der anderen Seite haben zwar den Zeitraum seit Beginn unseres 20. Jahrhunderts mit

Interessantem und Merkwürdigem erfüllt, aber kaum je eine im besten Sinne volkstümliche Erscheinung aus sich heraus geboren.
Populär, doch nicht volkstümlich ist Richard Strauß geworden.
Denn es ist nun einmal nicht zu bestreiten, daß die Leichtfaßlichkeit einer Urmelodie für den Durchschnittsmenschen die Volkstümlichkeit eines Komponisten bestimmt. In diesem Sinne ist Schubert volkstümlicher als Beethoven, der aber seine Volkstümlichkeit mit dem Freudenhymnus der Neunten begründet hat. Richard Strauß ist nicht Urmelodiker; nur seine Motivik trägt kennzeichnenden Charakter; er biegt Banales modulierend um; seine Technik, die Art der Zubereitung überwuchert, überströmt die Substanz. Richard Strauß, der unternehmende Salomekomponist, hat es wohl rechtzeitig erkannt. Sein Rosenkavalier, seine Spätlieder sind aus dem Willen zur Volkstümlichkeit, wenn auch nicht aus einem die Urmelodie zeugenden Inneren hervorgegangen. Aber es ist schon richtig, daß Richard Strauß, so wenig wir auch heute seine Schaffensmethode als maßgebend bezeichnen, als stärkster Nach-Wagnerianer (trotz Mahler und Reger) die Ehre der deutschen Musik allein gerettet hat.
Doch ist heute schon zu übersehen, wie weit zwei Erscheinungen, die mit und nach Strauß in das Gefüge der Musik eingegriffen haben, in den Hintergrund zu rücken beginnen: Arnold Schönberg und Igor Strawinskij haben, jeder in seiner Art, der Zeit ihren Tribut zahlen müssen. Wie rasch das gegangen ist! Immerhin besteht ein Abstand zwischen beiden: Schönberg ist ein substanzarmer Eigenbrötler der Musik geworden; Strawinskij hat aufgehört, sensationell zu wirken; er ist ins Klassische eingebogen. Und wenn er auch, zumal in Frankreich, viele Abtrünnige zählt, kann man ihn doch nicht erledigt nennen.
Wir haben uns gegenwärtig zu halten, daß so verschieden geartete Erscheinungen wie Richard Strauß, Schönberg, Strawinskij zeitlich ineinander greifen, und daß auch Debussy, wäre er nicht durch eine böse Krankheit hinweggerafft worden, sehr gut zu unseren Zeitgenossen zählen könnte.
Um so erstaunlicher, wie viele Richtungen indes einander abgelöst haben; wie viele musikalische Moden indes veraltet sind. Das ist einfach noch nicht dagewesen, soweit man auch in der Geschichte unserer Kunst zurückgeht.
Man muß also, durch das ungewohnte Schauspiel verblüfft, nach den Gründen suchen. Und findet, daß die Sensation in dem Musikgeschehen der letzten zwanzig Jahre eine geradezu unheimliche Rolle gespielt hat. Gefördert aber ist sie geworden durch etwas, was in der Welt vorher nie da war: die Überschätzung der Zwanzigjährigen. Durch sie ist emporgekommen, was nie vorher als schlüssig galt: eine Kunst von Nachpubertätscharakter. Ausartende Halbheit wurde bejubelt. Daran knüpfte sich die neue Theorie. Technik im alten Sinne wird verfemt. Die Kritik wird in den Strudel mit hineingerissen. Starrheit der Ablehnung auf der Gegenseite ist zwar nicht überwunden, aber sehr viel Unheil wird durch das Jubelgeschrei snobistischer Befürworter jeder

Richtung angerichtet. Ganz freizusprechen von der Begünstigung des Nichtfördernswerten ist eigentlich niemand von denen, die vorwärts gerichtet waren. Ein jeder ist mitschuldig daran. Aber Bewegung an sich hatte ja etwas Zwingendes.

Es war kein Zufall, daß die Apotheose der Jugend gerade in Deutschland die üppigsten Blüten trieb. Sie war eine Folge des Krieges und der Nachkriegszeit. Aber sie widerspricht wohl am heftigsten gerade der deutschen Tradition. Für die deutsche Musik ist natürliche und folgerichtige Entwicklung das Gegebene; das unkrautartig Aufgeschossene, Sensationelle das Verdächtige. Hier schädigt man das Werk, die Kultur, wenn man es den Jungen zu leicht macht. Aber das rasende Tempo des nach allen Seiten ausschlagenden Schaffens wird noch beschleunigt durch eine Verlegertätigkeit, wie sie ebenfalls noch nicht da war. Die Konjunktur für neue Musik, der ja eine für Malerei entspricht, war nie so günstig und wird maßlos ausgenutzt. Zugleich aber wird gerade in Deutschland eine Spaltung hervorgerufen zwischen denen, die neue Musik um jeden Preis wollen, und den Vielzuvielen, die sie aus Gemütsgründen im Tiefsten ihrer Seele hassen. Daß unter solchen Umständen auch Frivolität des Musikgenusses begünstigt wird, versteht sich.

Wenn wir nunmehr das Verhältnis, ja den Wettstreit zwischen deutscher und französischer Musik als für das letzte Jahrzehnt entscheidend betrachten, so ergibt sich dies: auch in Frankreich erleben wir ein hastiges Emporkommen der Zwanzigjährigen, die sich, echt jungenhaft, um den in der Technik vorurteilslosen Eric Satie als Senior scharen. Als chef d'école wird der damals noch immer junge Igor Strawinskij anerkannt, durch den Ravel überschattet ist. Denn Ravel ist auf dem Wege der Entwicklung Meister geworden. Er hat keine Sensationen in die Welt gesetzt wie Strawinskij.

Es ist aber für das französische Musikschaffen kennzeichnend, daß es zwar nicht in der Volksseele verwurzelt ist, doch gerade darum sehr diesseitig bleibt und mit angemessenem Metier der Schnellfertigkeit zustrebt. Dies hat zur Folge, daß auch in Zeiten des Kunstchaos auf diesem Boden mehr gebrauchsfertige Werke entstehen als in Deutschland, wo selbst pubertätshafte Halbheit sich noch metaphysisch verbrämt. Und so ist es nicht weiter erstaunlich, wie rasch zuerst das Russische, dann der amerikanische Jazz von den Franzosen übernommen, verdaut, organisch verwertet worden ist. Witz und Geist jonglieren mit dem Material. Auch hier, im Reiche der einstigen Six, gibt es selbstverständlich groteske Entartungen im Atonalen. Aber man findet doch sehr bald trotz Polytonalität und Linearität zu harmlosen Fünfminutenbrennern. Der im letzten Grunde mehr deutsche Honegger will sogar in den Bereich großer Kunst entlaufen.

Gewiß aber ist, daß unter solchen Bedingungen nicht nur mehr Gebrauchsfertiges, sondern auch mehr programmatisch Eigentümliches in Frankreich entsteht. Man kann sagen, daß das für Arnold Schönberg Kennzeichnende

kurz vor dem Kriege mit dem Pierrot Lunaire einen Abschluß findet. Auch ihm ist übrigens der Zugang in die Welt ringsum durch die politischen Wirrungen, durch den Krieg versperrt. Indes aber kann das Gestirn Igor Strawinskij aufsteigen. Aus dem Sinnlichen des Balletts hervorgegangen, mit besonderer Leuchtkraft ausgestattet, wird seine Kunst führend. Es ist ihre Eigentümlichkeit, daß sie mit verhältnismäßig wenigen Werken immer wieder Muster einer neuen Anschauung vorweist. Müßig, den Gang des Strawinskijschen Œuvres als eine rein logische Entwicklung erklären zu wollen. Hier gibt es Sprünge, die nur aus dem Willen zur Eigenart, selbst auf gewaltsamem Wege, sich vollziehen. Ein Urinstinkt ist da, aber er ist nicht im gewöhnlichen Sinne erfinderisch. Das Asiatische und das Zerebrale, in ihrer Vereinigung gefördert durch die französische Umgebung, sind immer auf der Lauer, Einschneidendes, Verblüffendes in die Welt zu setzen. Bis unter dieser Kraftanstrengung der Instinkt leidet und das Zerebrale den Neuklassizismus durchdringt.

Wie stark das Selbst- und Verantwortungsgefühl eines Chef d'école in ihm wirkt, wird durch die Art bewiesen, wie Strawinskij seine Frühwerke aus der sinnlichen Sphäre in die des Konzertsaals überträgt. Keine Bearbeitung kann sie als bruchlose sinfonische Werke vortäuschen. Nur der Wille des Komponisten, dem das Ziel des Klassischen vorschwebt, macht sie dazu.

Strawinskij, klug und besonnen, Instinktmensch und Doktrinär zugleich, hat jedenfalls der Schnellfertigkeit französischer Komponisten, für die nur Maurice Ravel eine Ausnahme bildet, die eigene schlüssige, doch sich oft ausschließende Synthetik entgegengesetzt: seine Petruschka, sein Sacre du Printemps haben, während Schönberg warten mußte, als Standwerke mit vollem Recht in die Welt hinausposaunt werden dürfen. Sie konnten nach der Kriegszeit auch in Deutschland, das sie so gut wie gar nicht kannte, ihre Laufbahn fortsetzen.

Man spürt nun, während Nach-Pupertätsmusik sich tummelte, wie allmählich das Schwergewicht nach der Seite Strawinskij sinkt. Während Schönberg mit der Entwurzelung der Tonalität den Jüngsten von ihm nicht gewollte Möglichkeiten dilettantischer Arbeit eröffnet, kann doch eine gewisse Erlahmung seines Schaffens nicht bestritten werden. Von Strawinskij treten immer mehr kennzeichnende Werke in die Welt: kennzeichnend auch darin, daß sie in kurzen Abständen zwischen Atonalität und Polytonalität sich zur Tonalität hindurchschlängeln. Es wird gewiß schwer sein, die Brücke etwa von der Pulcinella-Suite zum Concertino oder von diesem zum Oktett und der Sonate zu finden. Endlich aber wird im Oedipus eine neues Muster aufgestellt und die Tonalität auf schlagkräftige Art bestätigt.

Die Zahl gebrauchsfertiger französischer Werke auf der einen, die der als epochemachend betrachteten Werke Strawinskijs auf der anderen Seite ist so groß, daß die Wagschale tief nach Frankreich zu sinken scheint. Man ist in

Deutschland bereit nachzuahmen. Man fühlt sich dazu noch stärker gereizt durch einen Lebenshunger, der sich in einer dem Leben enger verbundenen, klanglich einleuchtenden, formal gerundeten Musik jenseits des Rheins kundgibt.

Und doch liegt hier Täuschung vor. Wenn deutsche Kunsttradition ein langsames Reifen will, so scheint es nach den Wirrungen der ersten Nachkriegsjahre durch eine neue Entwicklung gegeben. Man lasse sich nicht durch die vielen Schlagworte blenden, die freilich im tiefsten Grunde immer etwas besagen.

Es ist etwa seit dem letzten Jahrfünft eine Schärfung des künstlerischen Gewissens, zugleich aber auch das rasche Entstehen gebrauchsfertiger Werke im deutschen Sprachgebiet festzustellen. Man beginnt das Epochemachende der Erscheinung Strawinskijs zu bezweifeln. Was übrigens macht in dieser flüchtigen Zeit Epoche? Es wird der Versuch unternommen, aus dem Letztvorhergegangenen die Summe zu ziehen. Der Sinn für das Handwerkliche erwacht; zugleich aber gibt es Persönlichkeiten, die es durch das eigengefärbte Werk krönen. Die von Schönberg und Busoni durch ihr Wirken und ihre Lehre gegebenen Anregungen werden zwar nicht für sie selbst, doch für ein junges Geschlecht fruchtbar. Es tritt zwar eine Überbetonung des Sachlichen gegenüber dem Fülligen und Schwelgerischen der Spätromantik ein; aber auch ein Ernst, der zeitweilig verloren schien. Und es läßt sich eine spezifisch deutsche Richtung des Musikschaffens erkennen.

Unschwer zu erraten, daß ihre Führung und Gestaltung im wesentlichen Paul Hindemith übernimmt. Der Kreis von Donaueschingen bildet, verdichtet und erweitert sich. Zugehörig und doch Outsider bleibt Philipp Jarnach, der, zwischen den Nationen stehend, aber von Busoni entscheidend beeinflußt, das neue künstlerische Gewissen wohl am schärfsten ausspricht.

Wenn wir heute Paul Hindemiths Werk überschauen, so ist dies zu sagen: seine Musizierfreudigkeit hat sich zwar einzigartig in der Leichtigkeit und Vielseitigkeit seines Schaffens geäußert. Aber gerade dies, auf dem festen Grunde handwerklichen Könnens ruhend, hat dazu geführt, daß das einzelne Werk nicht, wie etwa bei dem bedachtsam vorgehenden Strawinskij, als programmatische Sensation wirkt. Die Fülle seiner Arbeiten wird ja im Laufe der Zeit kaum übersehbar sein. Sie mögen alle fließend, fertig, gerundet sein. Aber sie werden wahrscheinlich zum Teil für einen späteren Hindemith nur Studienwert haben. Aus dieser Reihe ragen einzelne Quartette, sein Violinkonzert, sein Konzert für Orchester, sein Bratschenkonzert heraus. Aber das Aufsehenerregende liegt eben in der Erscheinung Hindemiths selbst, in dem sich Produktion und Reproduktion, sich gegenseitig befruchtend, verbinden. In ihm also wird zum erstenmal nach Richard Strauß in Deutschland ein rasches Tempo in der Schaffung gebrauchsfertiger Arbeiten erreicht, das dem auf französischer Seite etwa entspricht. Mit ihm und seinem Kreis ist allerdings auch etwas in Erscheinung getreten, was der Komponist bis 1920 und darüber

hinaus nicht kannte: der Begriff der Gemeinschaftsarbeit, die durch die Persönlichkeit des Schaffenden ihre Krönung erhalten soll. Weder Richard Wagner noch Richard Strauß, noch Debussy, noch Ravel, noch Schönberg, noch Strawinskij haben an derlei gedacht. Sie waren oder sind im wesentlichen egozentrisch. Freilich glauben sie alle an die stilbildende Kraft ihres Werkes. Es bleibt den Musikern der Zeit überlassen, sich nach ihnen auszurichten. Das Schaffen des Hindemith-Kreises kann man konzentrisch nennen. Es will im besten Sinne werktätig und gesellschaftsbildend sein. So gründet es sich im wesentlichen auf jene neue Polyphonie, die schon in ihrem Gewebe Gemeinschaft versinnbildlichen will.

Man begreift sehr leicht, daß schon in dieser programmatischen Einstellung ein Anlaß zu stereotypen Bildungen liegt. Wenn sich trotz alledem die Persönlichkeit Hindemiths herauskristallisiert, die zunächst in der rhythmischen Vitalität beruht, so geschieht dies gegen die Macht polyphoner Routine. Für die Außenwelt gilt die nunmehr europäische Erscheinung Hindemith, abseits aller Gemeinschaft, als in hohem Grade schöpferische, in der Entwicklung begriffene Einzelpersönlichkeit. Seine Methode steht fest, sein Ziel noch nicht. Was er, für die Musikantengilde hier, für mechanische Instrumente dort schreibt oder schreiben läßt, mag ja anregend sein: vorderhand reicht es in seiner Wirksamkeit nicht über einen kleinen Kreis hinaus. Die gemeinschaftsbildende Kraft dieser Arbeit wird notwendig durch die heutige Umwelt begrenzt und gehemmt. Und es wird sich zeigen müssen, wie weit die Experimente in Gebrauchs- und Rundfunksmusik, die einen Vorstoß in eben diese Umwelt bedeuten, in Gegenwart und Zukunft wirken können. Vorläufig sind die Ergebnisse des Experiments bescheiden.

Es gibt also neben den herkömmlichen Tonkünstlerfesten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins eine besondere deutsche Form des Musikfestes, die sich der des Internationalen entgegensetzt. In Donaueschingen, dann Baden-Baden will der Gemeinschaftsbegriff stil- und kulturfördernd wirken; in den Festen der Internationalen Gesellschaft für neue Musik herrscht das individualistische Prinzip. Die Einzelpersönlichkeit als schöpferische Kraft wird hier angehört, betrachtet, gewertet. Auch hier ist der Gewinn immer geringer geworden.

Was in Deutschland vorgeht, sieht eine lange Entwicklung voraus. Und mag sich die Schaffensmethode, die vorzugsweise auf alte Muster zurückgeht, auch ändern: es kann weder ein rascheres Tempo des Schaffens noch eine Festigung des Handwerklichen im Sinne der großen Linie bestritten werden. Damit aber eine gewisse Nuance im Gesamtbilde nicht fehle, gibt es auch solche, die nur für den Tagesgebrauch schaffen. Jazz und Song gedeihen in allen Spielarten. Neben Hindemith, dem ungemein beweglichen und souveränen Ernst Toch haben wir auch Ernst Křenek und Kurt Weill. Dieser beiden Letzten Charakterbild schwankt. Bei dem vielgeschäftigen Křenek, der schon so viele Phasen

durchlaufen hat, ist ja, müssen wir bedenken, trotz aller Bewußtheit die Zwanzigjährigkeit noch nicht ganz überwunden. Kurt Weill habe ich einmal einen Konjunkturmusiker genannt. Diese Bezeichnung scheint mir auch heute noch, nach seiner Dreigroschenopermusik, durchaus zutreffend. Es wird außerordentlich schwer sein, etwa sein Violinkonzert und diese Schlagermusik oder Mahagonny zu überbrücken. Jedenfalls kann man sich ungefähr vorstellen, mit welcher Miene Busoni, den wir uns ja heute noch ganz gut als lebend denken können, diesen seinen Jünger betrachtet hätte. Die Schauspielmusik seiner Dreigroschenoper, die seine früheren Versuche äußerlich so erfolgreich abgelöst hat, hat zwar für das Opernproblem nichts Schlüssiges ergeben, aber die Verbindung zwischen Varieté, Kabarett und Oper jedenfalls fix und fertig eingeleitet.

Auf alles Experimentelle auf dem Gebiete der Oper, dem Paris im wesentlichen nur schwächere Versuche im Ballett entgegensetzen kann, dürfen wir immerhin als auf ein starkes Plus hinweisen.

So ist bewiesen, daß, bei aller Überspitzung von Leitworten, die Tradition der deutschen Musik lebenspendend und sogar den Betrieb speisend weiterläuft. Es mag noch immer eine Apotheose der Zwanzigjährigen geben. Sie sind leider schon viel zu klug und auf das Tagesbedürfnis eingestellt. Auch steht noch die große neue Lyrik aus. Die deutsche Musik braucht sie. Aber wenn wir, bei aller Anerkennung dessen, was in Italien von Pizzetti und Casella, in Ungarn von Bartók und Kodály, in England und in Rußland von manchen anderen geleistet wird, die künstlerische Beziehung zwischen Deutschland und Frankreich als entscheidend auffassen: wir, durch den Krieg im Schaffen und in seiner Ausnutzung zunächst anscheinend schwer geschädigt, haben uns heute gewiß nicht zu schämen.

ARNOLD SCHÖNBERGS WEG ZUR ZWÖLFTÖNE-MUSIK

ZUGLEICH EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN MUSIK

VON

KURT WESTPHAL-BERLIN

Arnold Schönberg ist unter den älteren modernen Komponisten wohl der einzige, um den der Kampf auch heute noch nicht ruht. Gleichalterige Komponisten, ja selbst jüngere, die durchaus auf seinen Schultern stehen und ohne seine kritischen Erkenntnisse, ohne seine Vorarbeit nicht denkbar wären, haben sich längst durchgesetzt und werden widerspruchslos hingenommen, während *er*, der eigentliche Erreger aller dieser neuen musikalischen Be-

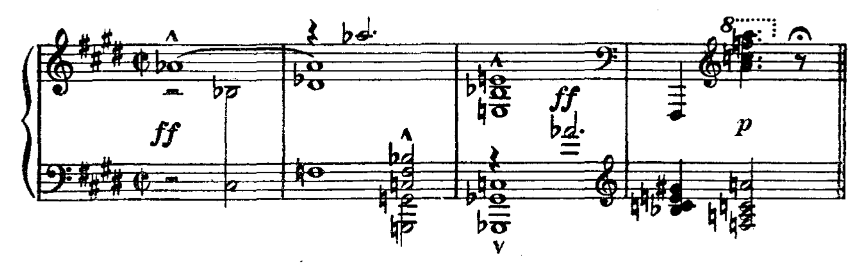
wegungen nur mit einem kleinen Bruchteil seiner Werke durchgedrungen ist. Was den Musikschriftsteller, der sich für die Probleme und Entwicklungszusammenhänge innerhalb der neuen Musik interessiert, immer wieder an Schönberg fesselt und ihn zur Auseinandersetzung mit ihm zwingt, ist die Tatsache, daß Schönbergs Schaffen sowohl zeitlich wie geistig die gesamte historische Entwicklung der modernen Musik umschließt. *Er* hat die Musik am weitesten von der Tradition entfernt, hat die bisher äußersten Grenzen in der neu eingeschlagenen Richtung erreicht; durch *ihn* und seine Erstlingswerke hängt aber die neue Musik zugleich auch am sichtbarlichsten mit den Prinzipien der Musik des 19. Jahrhunderts zusammen. *Sein* Schaffen wirkt wie ein Kommentar zur Geschichte der neuen Musik; jedes seiner Werke hält einen Punkt in der weiterschreitenden Bewegung der modernen Musik fest. Schönbergs persönliche Entwicklung wird — so gesehen — zum Abbild der Geschichte der modernen Musik. Die einmal eingeleitete, von mehreren Seiten vorbereitete Bewegung der neuen Musik hat durch Schönberg ihren entscheidendsten Antrieb erhalten. Durch ihn und seine Unerbittlichkeit ist eine Entwicklung, die sonst vielleicht Jahrzehnte gebraucht hätte, um an ihr Ziel zu gelangen, auf einen denkbar knappen Zeitraum zusammengedrängt worden. War das Problem einer neuen Musik von Debussy zuerst klar und unausweichlich gestellt worden, so wurde es von Schönberg am unnachsichtigsten verfolgt.

Schönberg ist in eine Zeit hineingeboren, da eine zur Reife gelangte Epoche ihre Kräfte noch einmal — zum letztenmal — zusammenraffte, um sich in Schöpfungen größten Formats zu dokumentieren. In Schönbergs Schaffen ist dieses um die Jahrhundertwende erreichte Stadium, das durch Überspitzung aller bisherigen künstlerischen Prinzipien einen neuen Anfang geradezu herausforderte, durch die »Gurrelieder« bezeichnet. Durch Häufung aller Mittel, durch Übersteigerung aller Maße glaubte man die bisherige Entwicklung fortsetzen und das sinfonische Prinzip weiter ausbauen zu können. Wir erleben in dieser Zeit die anderthalbstündigen Sinfonien Mahlers, erleben ein Klavierkonzert von zweihundert Seiten Länge mit Orchester und Männerchor von Busoni und schließlich auch eine Partitur wie die stellenweise 48zeilige der »Gurrelieder« mit ihren zwanzigfach geteilten Geigen, ihren drei vierstimmigen Männerchören usw. Vielleicht mußten so exponierte Fälle wie die erwähnten das sinfonisch-architektonische Prinzip ad absurdum führen, um die Notwendigkeit eines neuen Ansatzpunktes in der Entwicklung der Musik dem neuen Jahrhundert begreiflich zu machen. Nur die maßlose Übersteigerung des Bisherigen konnte die Abkehr ebenso maßlos werden lassen. Schönbergs Schaffen aber ist durch Werke wie die »Gurrelieder« fest an das 19. Jahrhundert gebunden. Und will man die Epoche, die wir die moderne nennen, historisch *organisch* aus der romantischen Epoche herausentwickeln, so bedeutet Schönbergs Schaffen den einzigen — und zwar recht schmalen — Verbin-

dungspfad, der aus dem 19. Jahrhundert in die Moderne führt. Es ist darum nötig, kurz die Kräfte zu charakterisieren, die in der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts wirkten.

Wollte man das Wesen der Musik im 19. Jahrhundert auf eine präzise Formel bringen, so könnte man sagen: die Geschichte der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts ist die Geschichte der Harmonik. Die Harmonik ist diejenige Kraft, welche die romantische Musik speist. Durch die Harmonik ist dasjenige Prinzip am ausschließlichsten verkörpert, das die romantische Musik zum alleinigen Inhalt hat: das Prinzip von Spannung und Lösung. Es ist hier zunächst gleichgültig, welche seelischen Untergründe dieses Prinzip erzeugt haben und inwieweit Klangspannung akustisches Abbild psychischer Vorgänge ist. Betrachtet man die Werke des 19. Jahrhunderts unabhängig von den Affekten, die in ihnen gespiegelt sind, lediglich auf die konstruktive Zusammensetzung des Klangbildes hin, so scheint die gesamte Musik von Beethoven bis Reger nichts anderes zu sein, als eine fortgesetzte Verschärfung der klanglichen Anspannung, eine fortgesetzte Erweiterung des harmonischen Systems.

Auch Schönbergs erste Werke sind lediglich Umschreibungen dieses Prinzips der klanglichen Spannung. Schält man beispielsweise aus der viertaktigen Exposition der Kammersinfonie op. 9 den harmonischen Kern heraus, so haben wir die regelrechte Auflösung eines alterierten, durch Enharmonik nach F-dur gedeuteten Dominantseptimenakkordes:



Erst in der vielzitierten Quartenstelle dieses Werkes macht Schönberg den Versuch, ein klangliches Geschehen zu entwickeln, das den Bedingungen des Spannungsprinzips nicht unterworfen ist. Doch es gelingt ihm an dieser Stelle noch nicht, das System der funktionellen Harmonik, das elastisch und kräftig genug ist, um selbst so gesetzwidrige Partien wie diese Quartenstelle unter ihre Regeln zu beugen, zu durchbrechen. Denn wenn Schönberg in der zweiten Hälfte der Kammersinfonie den sechsstimmigen Quartenakkord hinlegt, um ihn durch mehrmaliges melodisches Aufrollen zum zwölfstimmigen Quartennetz zu schließen, so entsteht damit eine Dissonanzhäufung, deren formaler und klanglicher Sinn erst bei ihrer späteren Auflösung erkennbar wird; es gelingt ihr nicht, sich als Akkordgruppe zu emanzipieren, noch die Erwartung einer tonalen Zudeutung zu unterbinden. Hält sie in ihrer harmonischen Träg-

heit die dynamisch drängende Bewegung vorübergehend auf, um in ungewöhnlich langanhaltendem Zustand schwebender Gespanntheit zu verharren, so sammelt sie anderseits starke harmonische Energien, deren schließliche Entspannung der Bewegung neuen Anstoß geben. Im ganzen wirkt die Quartenstelle durchaus als Fremdkörper, der wie ein Keil in den Gesamtbau des Werkes hineingetrieben ist und seine beiden Hälften auseinanderpreßt. Wer gewohnt ist, Musik auf ihre harmonischen Funktionen, d. h. auf das gut abgewogene Auf und Ab von Klangspannung und -lösung hin zu hören, wird diese Stelle als toten Punkt empfinden.

Von innen her schien das bisherige System der funktionellen Harmonik — und damit ganz allgemein das System der Tonalität — unbesieglich. Es war zu geschmeidig, zu anpassungsfähig. Außermusikalische Elemente, die mit dem Impressionismus in die Musik eindrangen, sollten es im Kern treffen und vernichten. Debussy hatte bereits — früher als Schönberg — eine Musik geschaffen, die nicht mehr das Prinzip der Spannung und Lösung umschrieb, die nicht mehr von den Kräften der funktionellen Harmonik zehrte; eine Musik, in deren klanglicher Gestaltung alle Spannkraft erloschen war. Diese Überwindung der alten Harmonik mußte für die Musik von größter, zunächst nicht entfernt ermeßbarer Folgenschwere werden. Sie verwandelt das Gesicht der Musik — der Musik als einer Kunst der Klangverbindung — von Grund auf und stellt die Musiker vor völlig neue Aufgaben. Zunächst blieb ihnen nichts anderes übrig, als die Konsequenzen des einmal getanen Schrittes zu ziehen. Diese aber beweisen, wie einseitig die Richtlinien der Musik im 19. Jahrhundert von der Harmonik bestimmt worden waren. Denn die Harmonik hatte nicht nur die Abwicklung des klanglichen Geschehens bedingt, sie hatte auch die Form und ihre Gliederung bestimmt. Die Harmonik war es gewesen, die die Formen im 19. Jahrhundert von innen her aufgetrieben, sie gleichsam aufgebläht hatte und sie zu der Ausgedehntheit brachte, die alle sinfonischen Werke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kennzeichnet. Es ist lediglich ein Produkt der mehr oder minder verzweigten Harmonik, wenn ein Sinfoniesatz von Mozart, der auf einfachen dominantischen Verhältnissen ruht, sechs Minuten, ein sinfonisches Werk von Liszt, Berlioz, Mahler oder Reger eine Stunde dauert. Denn Verschärfung der Klangspannung, Anreizung der modulatorischen Tendenz einerseits und Weitung der Form andererseits bedingen sich wechselseitig. Je größer der Modulationskreis ist, den die Harmonik durchläuft, um so größer wird die musikalische Form, um so länger wird die zeitliche Entwicklungslinie. Damit sind die Konsequenzen, welche nach Verlöschen der Klangspannung eintreten mußten, gegeben. Der einzelne Klang ist kraftlos, ist geistig tot; er hat nicht die Fähigkeit, sich mit einem anderen Klang zu verbinden, der seinerseits wieder einen nächstfolgenden fordert. *Automatisch* mußte damit die musikalische Form — die Form als klanglich-zeitliche Entwicklung — zusammenschrumpfen.

Debussy hatte nicht den Mut, den nunmehr unvermeidlich gewordenen Weg der *formalen Verkürzung* zu gehen. Er griff zu einem Hilfsmittel, das die kraftlose und zerfallene Klangwelt vorübergehend binden konnte: der Ganztonleiter. *Schönberg*, und mit ihm *Anton Webern*, aber ging diesen Weg mit äußerster Konsequenz. Er endet in seinem Schaffen bei den Klavierstücken op. 19. Es heißt den Charakter dieser Stücke völlig verkennen, wenn man in ihnen den Ausdruck eines Willens zu größtmöglicher Konzentration der Form sieht. Diese Stücke sind nicht aus Reaktion gegen sinfonische Werke von zweistündiger Länge geschrieben, sondern sie sind im wahrsten Sinne des Wortes aus »Not«wendigkeit geschaffen. Die Musik konnte nach Überwindung des alten Tonsystems und vor Schöpfung eines neuen keine größeren Bögen spannen.

Wie klar Schönberg diese Zusammenhänge zwischen funktioneller Harmonik und musikalischer Form sah, beweisen seine nächsten Werke; sie offenbaren zugleich die Haltlosigkeit, in die die Musik verstrickt war. Schönberg verbindet sich in seinen nächsten Werken, in op. 20, 21 und 22 dem Wort; er vertont lyrische Dichtungen. Das Wort sollte die klanglichen Trümmer stützen und ihre geistige Beziehungslosigkeit rechtfertigen. Denn aus sich heraus vermochte die Musik, nachdem die funktionelle Harmonik zerstört war, keine Form zu gestalten. Sie konnte, wie Schönberg mit op. 19 gezeigt hatte, über den Aphorismus von einminutiger Dauer nicht hinauskommen. Also hält Schönberg sich an das Wort. Die Länge des Textes wird auch die Dauer der Musik bestimmen und ihr dadurch eine bestimmte zeitliche Ausdehnung garantieren. Ist der Text zu Ende, so hört — willkürlich — auch die Musik auf. Denn da die Musik keine Initiative mehr besitzt, so hat sie auch keine Phrase über das Textende hinaus zu vollenden. Wird in den »Georgeliedern« op. 15 wenigstens äußerlich ein kadenzähnlicher Abschluß gewahrt, so wird im »Pierrot lunaire«, dem mittelsten der genannten drei Werke, die Musik von jedem Formbestandteil gereinigt, der ihr organisch nicht mehr zugehörig ist. Wie mit einem Ruck steht die klangliche Bewegung am Ende eines jeden Liedes still. Da die harmonische Entwicklung nicht mehr nach bestimmten, in ihr wirkenden Gesetzen auszulaufen braucht, reißt sie plötzlich und unerwartet ab; mitten in einer Passage, mitten in einem Ansatz.

Damit war Schönberg zum äußersten geschritten. Die musikalische Form erlebte ihre schwerste Krise. Jetzt war Schönbergs Entwicklung auf den toten Punkt gekommen; jetzt mußte etwas geschehen. Hatte Schönberg eine Musik zu schaffen versucht, die den Gesetzen des bisherigen Tonsystems nicht unterworfen war, so hatte er auch gezeigt, daß die entfesselte Klangwelt formal ohnmächtig ist. Von neuem mußte eine eschränkung gefunden werden, die der alten Tonalität an formbildender Fähigkeit entsprach. Der ewige Kreislauf beginnt; auch die Musikgeschichte ist seinem Gesetz verhaftet. Aus dem Urmaterial der zwölf temperierten Töne hatten sich die Tongeschlechter Dur und

moll und mit ihnen die einzelnen Tonarten herausgelöst. Die Formmöglichkeiten, die sie in sich trugen, erschöpften sich im 18. Jahrhundert, das auf ihrer Basis Meisterwerke schuf. Die Entwicklung im 19. Jahrhundert öffnete die Grenzen der Tonarten gegeneinander mehr und mehr; die Chromatik schließlich hebt sie auf und ebnet sie ein. Aus der wiederum formlosen und unorganisierten Materie der zwölf chromatischen Halbtöne sucht Schönberg neue Auslesen, neue Tonfolgen anzuordnen, die an Stelle der alten Tonalität Gesetzeskraft ausüben und die klangliche Gestaltung eines Musikstückes festlegen.

Er findet sie in den Gesetzen, die er sich in der Zwölftönemusik schafft. Und — eigenartig genug und zugleich eine Erhärtung der hier entwickelten Theorie — in dem Augenblick, in dem Schönberg neue Gesetze findet, wird seine Musik, die sich vorher im Zustand der klanglichen Entfesselung durch das Wort stützen und binden ließ, wieder *ausschließlich instrumental.* Den Klavierstücken op. 23 folgen die Serenade op. 24, die Klaviersuite op. 25, das Quintett, die Suite für sieben Instrumente und das 3. Streichquartett (die Veröffentlichung eines Violinkonzertes steht bevor).

Das Problem einer neuen Tonalität war schon vor Schönberg brennend gewesen. Debussy hatte das alte System gesprengt. Darum suchten bereits die Impressionisten, welche die nicht mehr zurückzuhaltende Auflösung alles Bisherigen nicht anerkennen und ihren Werken wenigstens äußerlich formale Geschlossenheit wahren wollten, Ersatz in neuen Tonfolgen, welche die melodische und harmonische Gestaltung ihrer Musik bestimmten. Debussy schuf sich die Ganztonleiter, welche die Oktave im Gegensatz zur bisherigen ungleichstufigen Siebentonleiter in sechs gleiche Teile zerlegt. Ihre Dreiteilung durch Verbindung des 1., 3., 5. und des 2., 4., 6. Tones bildet als akkordliche Grundformen zwei übermäßige Dreiklänge, deren Kombination den alle Töne der Leiter enthaltenden Ganztonakkord (etwa in der häufig gebrauchten Gestalt e, fis, ais, d, gis, c) ergibt. So erreicht Debussy durch die Koppelung von Melodie und Harmonie auf gleicher tonaler Grundlage eine neue Verschmelzung ihrer Funktionen. Auch neben Debussy sind Ansätze zu neuer Skalenbildung vorhanden. Die musikalische Exotik, die im Gefolge des Impressionismus erscheint, übernimmt exotische Fünftonskalen, um dem Klang neuen Farbreiz zu geben, während *Scriabin*, zunächst ganz im Banne Debussys und seiner Ganztonleiter, jedem seiner späteren Werke eine bestimmte Skala zugrunde legt. Theoretisch hat *Busoni* die Tonleiterfrage als einer der ersten eindringlich beleuchtet, und 113 mögliche Skalen errechnet. Wenn er das »Wesen der heutigen Harmonie in kaleidoskopischem Durcheinanderschütteln von zwölf Halbtönen« sieht, so ist mit dieser Definition das Zwölftöneprinzip vorgeahnt. Entdeckt wurde es von J. M. Hauer, der es in seiner »Einführung in meine Zwölftönemusik« theoretisch entwickelt. Von Schönberg wurden die neuen Form- und Klanggestaltungsprinzipien zum erstenmal in den fünf Kla-



Ramme & Ulrich, Bayreuth, phot.

Cosima Wagner
Mitte der sechziger Jahre

Aus: Richard Graf du Moulin Eckart: Cosima Wagner, Drei Masken Verlag, München

Tribschener Idyll

mit Fidi-Vogelgesang und Orange-Sonnenaufgang

als

symphonischer Geburtstagsgruss

seiner Cosima

dargebracht

von

ihrem Richard,

1870.
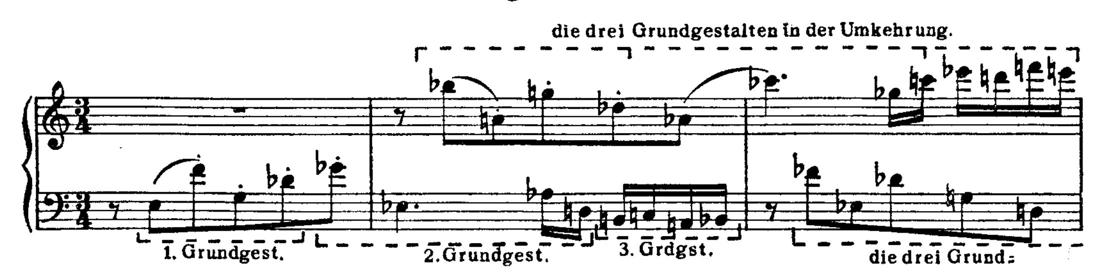
Widmungsblatt des Siegfried-Idylls für Cosima Wagner

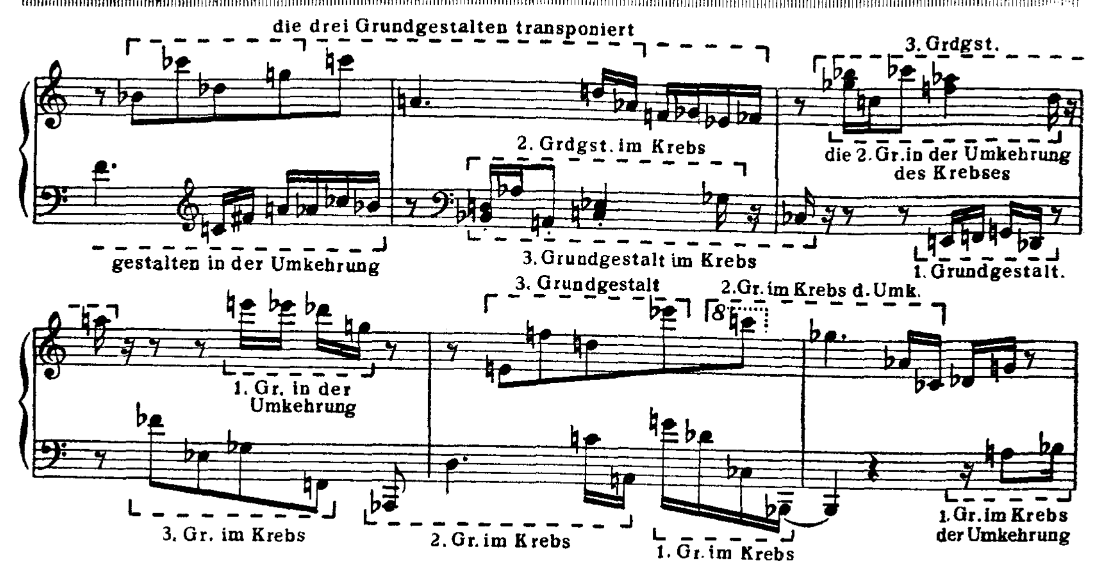
Aus: Richard Graf du Moulin Eckart: Cosima Wagner.
Drei Masken Verlag, München

vierstücken op. 23 angewandt; doch erst in der Suite op. 25 und den nachfolgenden Werken erhielten sie ihre strengste Ausprägung. An Hand der Suite und des Quintetts op. 26 seien die neuen Gesetze analysiert.
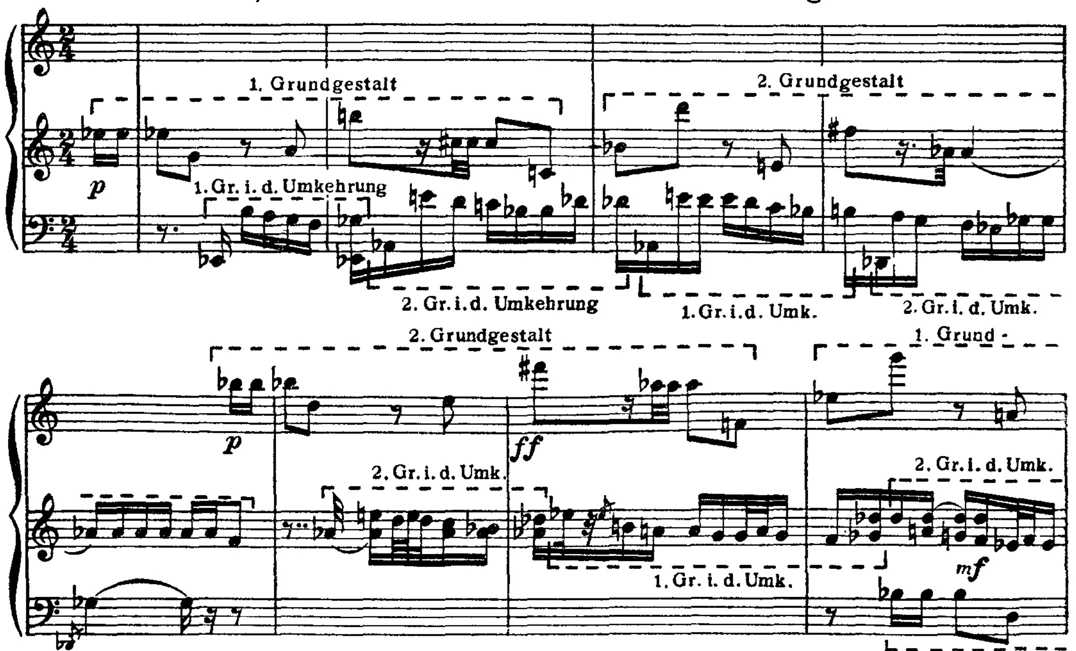
Das klangliche Geschehen der Suite ist aufgebaut auf einer Grundreihe, in der sämtliche zwölf Halbtöne *so* angeordnet sind: e, f, g, des, ges, es, as, d, h, c, a, b. Diese Reihenfolge ist ein für allemal bindend und wird nicht verlassen (damit wird der Unterschied gegen die Chromatik klar). Schönberg zerlegt nun diese Reihe in drei »Grundgestalten«, deren jede aus vier Tönen besteht. Die erste Grundgestalt heißt also e, f, g, des, die zweite ges, es, as, d, die dritte h, c, a, b.

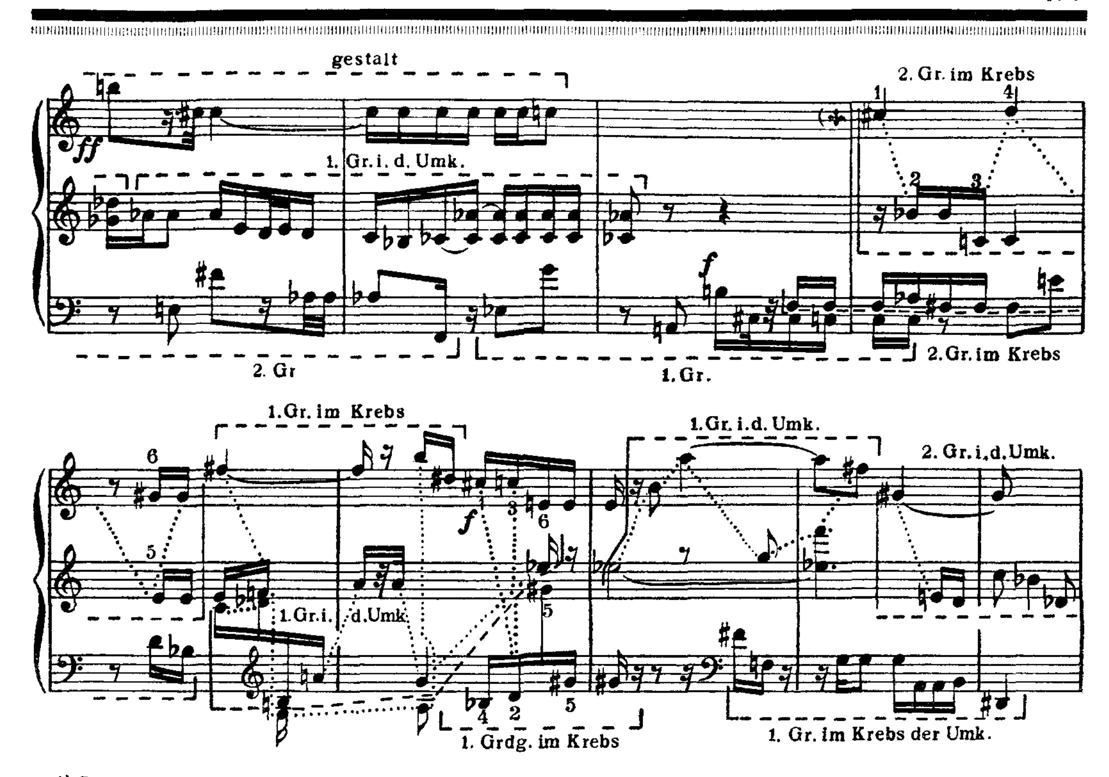
Aus diesen Grundgestalten wird nicht nur das gesamte motivische Material eines jeden Suitensatzes gebildet, auch die *Akkorde* werden, soweit sie nicht durch Zusammenklang mehrerer melodischer Linien entstehen, stets nur aus den Tönen einer Grundgestalt zusammengesetzt. Die Kombinationsmöglichkeiten, die bei so strenger Festlegung des klanglichen Ablaufes begrenzt scheinen, werden durch mannigfachste Varianten bereichert. Einmal — von den unzähligen rhythmischen Umbildungen ganz abgesehen — kann jedes Grundmotiv durch Umkehrung seiner Intervalle melodisch *in sich* mehrfach verändert werden: d. h. ges—es kann ebensogut steigender Sext- wie fallender Terz- oder Dezimenschritt sein. Ferner werden alle Künste des Kontrapunkts aufgeboten, um die Gestalt der drei melodischen Grundformen von allen Seiten — gleichsam plastisch — zu zeigen und ihren motivischen Inhalt in immer neuem Lichte erscheinen zu lassen. Zu der Transposition auf die verminderte Quinte kommen die Gegenbewegung, der Krebs (d. h. die rückläufige Bewegung der einzelnen Töne) und die Gegenbewegung des Krebses. Auf diese Weise erhalten wir 24 viertönige Motive: drei Grundgestalten, ihre drei Gegenbewegungen, die drei Krebse, die drei Gegenbewegungen der Krebse und die bereits erwähnte Transposition dieser zwölf Gestalten. Diese 24 Grundmotive reihen sich mosaikartig aneinander, verflechten sich zu längeren melodischen Phrasen, lösen sich wieder, verketten sich von neuem in anderer Aufeinanderfolge und erzeugen so ein Klangbild von staunenswerter Systematik. Das dem *Menuett* entnommene Beispiel möge dem Leser einen Einblick in die Struktur dieser Musik gewähren und ihm durch die eingezeichnete Analyse gleichzeitig das Erkennen der einzelnen Grundgestalten erleichtern:





Nicht weniger kompliziert ist die Struktur in op. 26, das gleichzeitig als Bläserquintett und als Sonate für Violine und Klavier erschienen ist. (Ich lege die letztere, von Felix Greißle geschaffene Fassung zugrunde.) Hier sind die zwölf Töne auf zwei Grundgestalten verteilt, deren jede sechs Töne umfaßt. Sie heißen: es, g, a, h, cis, c und b, d, e, fis, as, f. Ihre Physiognomien erleiden noch mannigfachere Veränderungen, da Schönberg in diesem Werk nicht nur *eine*, sondern *mehrere* Transpositionen durchführt. Als Beispiel diene der Anfang des letzten Satzes, dessen äußere Umrisse Rondoform zeigen:





+) *Die Zahlen geben die Reihenfolge der Töne innerhalb der betreffenden Grundgestalt an.*

Nach gleichen Prinzipien sind die Suite für 7 Instrumente op. 29 und das 3. Streichquartett op. 30 gearbeitet (ich erspare mir ihre Analyse und verweise auf ihre Besprechung durch Th. Wiesengrund-Adorno in Heft 8 des XX. Jahrgangs der »Musik«); ebenso die inzwischen durch Furtwängler in Berlin uraufgeführten Orchestervariationen, deren Partitur noch nicht erschienen ist.

GESPRÄCH MIT STRAWINSKIJ

VON

KARL SCHÖNEWOLF-DRESDEN

Igor Strawinskij: Im Werk dieses Mannes verkörpert sich ein Element der »Neuen Musik«. *Arnold Schönberg* ist das andere. Auf diese beiden ist die Wandlung zurückzuführen, die unser musikalisches Empfinden wesentlich bestimmt hat. Wenn wir heute Musik anders hören als die frühere Generation, so sind sie es, die unserem Sinn eine neue Richtung zu geben vermochten.

Sie haben uns die Empfänglichkeit für die reine musikalische Form wiedergeschenkt, die durch fremde, psychologisierende und poetisierende Mittel der Zersetzung ausgeliefert schien. Zwischen Bach — Händel — Mozart und der kühlen, wieder sachlich-musikantischen Gegenwart war die Gefühlspathetik von Programmusik und Musikdrama aufgewuchert. Es galt nun, die alte reine Form zurückzuerobern. Nur so war aus der Sackgasse, in die poetische Tonmalerei schließlich führte, wieder herauszukommen. Nur so, schien es, war der Weg für Zukünftiges freizumachen.
Beide begannen nicht mit barbarischem Herostratentum bislang Geheiligtes zu zertrümmern. Beide sind viel eher Evolutionäre als Revolutionäre. Entwicklung und Wandlung vollzogen sich organisch. Sie knüpften genau da an, wo andere stehengeblieben waren. Jedes neue Werk brachte freilich eine neue Erkenntnis zum Ausdruck. Ganz allmählich vollzog sich die Metamorphose. Ganz anders als bei Richard Strauß, der sich im Grunde nie gewandelt hat, der vom ersten Meisterwerk an ein Fertiger war.
Schönberg ging von Strauß aus. Die »Gurrelieder« sind vollkommen straußisch inspiriert. Das Riesenorchester glüht und schwelt in üppigen Farben. Der Text Jacobsons ist tonmalerisch angedeutet. Erst später bildet sich der Wille zur Komprimierung des Ausdrucksvermögens. Das Orchester schrumpft zusammen. In der Kammersinfonie wird das Orchester auf das Allernotwendigste beschränkt. Mit der Klangaszese parallel entwickelt sich die harmonisch-melodische Aszese. Der Theoretiker Schönberg baut sich ein neues Harmoniesystem, in der die Lineatur der Stimme Funktion der Akkordreihe wird. Er konzentriert den Kontrapunkt auf das äußerste Maß des Möglichen. Jede Stimme ist Gedankenträger. Die Musik wird entsinnlicht. Noch nie zuvor hat die Musik einen solchen Grad der Abstraktion erreicht als bei Schönberg. An das Aufnahmevermögen werden die höchsten Ansprüche gestellt. Trockenheit und theoretische Tüftelei machen diese Musik allerdings schwer zugänglich.
Vor dieser letzten Folgerung hat Igor Strawinskij sein Temperament bewahrt. Auch er beginnt mit dem Tonmalerischen. Rimskij-Korssakoff ist sein Lehrer. Im Stil der sinfonischen Dichtungen Rimskij-Korssakoffs sind seine ersten Arbeiten gehalten. Der französische Klangkolorist Debussy macht bald seinen Einfluß geltend, so werden »Feuerwerk« und »Feuervogel« und »Petruschka« farbglühende Tonbilder. Freilich eines ist schon hier zu merken: die Vorherrschaft des Melodischen läßt eine sinfonische Kontrapunktik nicht aufkommen. Element bleibt der Rhythmus. Mit dem asiatischen Fanatismus des Russen herausgeschleudert. Umhüllt von einem Rausch betörender Farben. In dieser Farbe erkennt er die Gefahr. Genau wie Schönberg schränkt er nun die Mittel ein. Instrument wird das Kammerorchester. Das robustere, klarere Blech erhält den Vorzug vor dem Streichkörper, dem bisherigen Träger des sinnlich-süßen Ausdruckes. Erstrebt Schönberg Intensität des Kontrapunktischen, so Strawinskij Intensität des Melodisch-Rhythmischen.

Er hält sich an die beiden Urelemente aller Musik: an Rhythmus und Melos; und niemals versucht er sie zu entsinnlichen. Selbst im Parodistischen nicht, wie in der »Geschichte des Soldaten«. Hier ist ein neuer Bühnenstil bereits angedeutet. Die früheren Bühnenwerke waren noch sinfonische Pantomimen, die der tänzerischen Ausdeutung bedurften. Die »Geschichte des Soldaten« ist musikalische Illustration mit absolut musikalischen Mitteln. Ein Sprecher liest die Geschichte vor, die puppenhafte Gestalten auf der Bühne darstellen, und zu der die Musik, gegeben durch ein kleines Solistenorchester, ihre witzigen Bemerkungen macht in Form kleiner, abgeschlossener Stücke. Das Theater, das im Musikdrama sich ein »Gesamtkunstwerk« zum Ziel gesetzt hatte, ist wieder in seine Elemente zerlegt.

Von hier aus konnte weitergebaut werden. »Mavra« war die Folge. Der »König Ödipus« die vorläufig letzte Station. Die Elemente sind wieder zusammengeschweißt. Nicht im Sinne des Musikdramas. Doch im Sinne eines »szenischen Oratoriums«. Die Szene ergibt sich aus der musikalischen Situation. Nicht umgekehrt. Sie kann auch fortbleiben und der Phantasie des Hörers überlassen werden. (In dieser Gestalt ist es von Strawinskij auch kürzlich in Dresden aufgeführt worden: als »Konzertstück«.)

Der Sinn ist auf diese Weise für die Intensität des rhythmisch-melodischen Ausdrucks geschärft. Alles, was ablenkend wirken könnte, wird ferngehalten. Die Sprache wird durch Latein neutralisiert. Der Affekt durch die strenge Form von Arie, Duett, Ensemble- und Chorsatz in die Sphäre der Leidenschaftslosigkeit versetzt. Nicht die menschliche Tragödie des Ödipus soll rühren, ergreifen, erschauern. Sie ist nur der als allgemein bekannt vorausgesetzte Stoff zu absolut musikalischer Formung. Mit Bewußtheit wird ein archaisierender Stil gewonnen, der an Händel wieder anknüpft. Der Konzentrationswille wählt sich zu seiner Verkörperung den reinen, von jeder Nebenabsicht freien musikalischen Ausdruck.

Alle, die allmählich in der »Neuen Musik« Bedeutung gewonnen haben, gehen nun mehr oder weniger auf Schönberg und Strawinskij zurück. Das stärkere Temperament Strawinskijs hat indessen auch die stärkere Führerfähigkeit erwiesen. Hindemith und Weill, um nur die wichtigsten zu nennen, sind ohne ihn nicht denkbar. Die Möglichkeiten dieser werdenden neuen Musik sind vor allem von Strawinskij ausgegangen.

Anwesenheit dieses russischen Komponisten in Dresden, der das Schicksal der gegenwärtigen Musik so stark zu bestimmen wußte, ließ begreiflicherweise den Wunsch zu einer Aussprache aufkommen. Natürlich wird sich ein schöpferischer Mensch in einem flüchtigen Gespräch nicht völlig erschließen lassen. Man wird doch keine Abhandlungen reden, man wird doch keine Theorien aufstellen, man wird doch nicht fragen: wie denkst du hierüber und wie denkst du darüber. Aber das Gesicht der Persönlichkeit wird deutlich, die geistige Atmosphäre dieses Künstlers vermag sich zu verdichten.

Und während er nun spricht, ist der Angesprochene unversehens in den Schaffenskreis des Musikers einbezogen. Es geschieht in der liebenswürdigsten Weise. Ein kleiner, schlanker Herr mit einem schmalen, scharfgezeichneten Kopf, noch nicht fünfzig, sitzt da in lässiger Haltung in der Hotelhalle. Keine Spur von Wichtigkeit. Keinerlei Andeutung eines zur Schau getragenen Künstlertums. Plaudert wie mit einem alten Bekannten, in fließendem, fremdakzentuiertem, zuweilen durch französische Worte unterbrochenem Deutsch. Kaffeehausmusik plätschert währenddem am Ohr vorbei. Aus dem Gewöhnlichen ergibt sich das Ungewöhnliche.

Unversehens kommt man auf Hindemiths »Cardillac« zu sprechen. Das Werk interessiert Strawinskij. Er kennt es noch nicht. Ich versuche meinen Eindruck zu schildern: die Art, wie hier Text und Musik parallel laufen, sich nie durchdringen, wie hier Fuge, Arie und Sonatenform über eine romantische Vorlage gestellt werden. Der Stil gefällt ihm. Es ist das, was auch er erstrebt. In Hindemith sieht er überhaupt einen der fruchtbarsten deutschen Musiker. In der Art, wie er nun über Hindemith spricht, gibt er sich selbst am besten zu erkennen: durch die Reinheit des künstlerischen Willens. Er verachtet Dilettantismus und Pfuscherei der sogenannten »Neutoner«. Er wendet sich temperamentvoll gegen das Schlagwort »Atonal«.

Was ist das, Atonalität? meint er. Für jeden wirklichen Musiker gibt es keine Atonalität. Es ist das Heer der Mitläufer, das nur schädigend wirkt und den neuen Kunstwillen mißkreditiert. Die Menge bekommt eine Fülle wertloser Musik vorgesetzt, die sich »modern« nennt und die der Laie nicht mehr von der echten unterscheiden kann. Alles wird in einen Topf geworfen und in Bausch und Bogen das Todesurteil über die »Neue Musik« ausgesprochen. Scharlatanismus wird hier für wahre Kunst ausgegeben. Nichtskönner versuchen Karriere zu machen.

Es hat Gewicht, weil es Strawinskij sagt. Denn sein Werk steht hinter diesen Worten, sein Werk, das beweist, daß er sein Handwerkszeug wie kaum einer beherrscht. Seine Kunst ist aus dem Können geworden. Er hätte es sich gewiß bequemer machen können. Daß er ununterbrochen nach neuem Ausdruck sucht, beweist nur großen inneren Reichtum.

Aber warum greift er im Schaffen auf altklassische Musik zurück? »Zurück! Es gibt kein ›Zurück‹ in der Kunst,« ereifert er sich. »Immer muß am Ausgangspunkt der Musik wieder angefangen werden. Es gibt keine unendliche Fortsetzung eines und desselben künstlerischen Willens, es gibt keine geradlinige Entwicklung.« Und er beschreibt mit der Hand ein Strahlenbündel, dessen einzelne Strahlen von einer Mitte aus immer weiter reichen.

Er hat für sich *Brahms* entdeckt. Das Formale bei diesem Sinfoniker bezaubert ihn. »Das Publikum liebt an ihm das ›Sentiment‹, meine Liebe ist anders begründet: durch das Architektonische.« Reger scheint ihm zu eng neben Brahms. Zuviel Verstand. Natürlich, was die Menge »Herz« nennt, das

gibt es nicht. Ausdruck ist selbstverständlich, doch auch Verstand. — Soll sich daraus eine Philosophie entwickeln?

Es ist schlicht und großartig die ganze Persönlichkeit, die aus diesen Worten spricht. Schließlich ist seine Meinung über Brahms, Reger und Schönberg nicht entscheidend. Jeder Künstler ist in sich selbst befangen. Doch im Verhältnis zum Gegenstand offenbart sich das Wesen dieses Mannes. Es ist ohne jede Pathetik, es ist offen, gerade, zielsicher. Ein absolut reiner, künstlerischer Charakter liegt in ihm beschlossen. Die Feindseligkeit, die er unerbittlich gegen alles von ihm als falsch und unecht Empfundene wirken läßt, ist schließlich Gewähr für den ethischen Ernst der eigenen Arbeit. Wenn er selbst »Petruschka« und die anderen Frühwerke heute von sich abweist, so läßt er sie zwar als Formung eines damals echt empfundenen Ausdruckes gelten, wendet sich aber mit schöner Offenheit zugleich gegen die eigenen älteren Werke, weil er jetzt in ihnen den Ausdruck nicht mehr als echt empfinden kann. Wie der Mann das Empfinden des Jünglings überwinden muß, hat er auch das seine überwunden und bekennt sich mit Entschiedenheit zu seiner neuen, errungenen Erkenntnis. Die Wandlung also entsprach nicht der Sucht nach Sensation, sie war Folge einer notwendigen inneren Umschichtung.

Diese Umschichtung führte von einem ziemlich national-russischen Empfinden zu einem internationalen. Der Mensch Strawinskij wurde dem Heimatboden entrissen. Seit 1910 ist der Petersburger ein ruheloser Gast Westeuropas und Amerikas. Meist hält er sich in Nizza auf oder in der Schweiz oder in Paris. (Merkwürdig: auch Schönberg arbeitet ein Großteil in Nizza.) Er schreibt schwer und bedächtig. Nicht mehr als ein Werk im Jahr, nie zwei zu gleicher Zeit. Der »König Ödipus« hat anderthalb Jahre zur Ausführung beansprucht. Es liegt Verantwortungsbewußtsein in diesem Schaffen.

Und was arbeitet er jetzt? *Ein neues Klavierkonzert*, sein zweites. Das erste hat er selbst in aller Welt gespielt: in Berlin, in Paris, in Amerika. Das zweite soll die Beherrschtheit der Mittel, den Willen zur Konzentration zeigen, wie sie bereits im »Ödipus« beabsichtigt war.

Für das Ballett der Ida Rubinstein hat er ein neues Werk geschaffen: »*Der Kuß der Fee*«. Mit der Rubinstein wird es in der Berliner Krolloper zur deutschen Uraufführung kommen. Der Muse Tschaikowskijs wurde es gewidmet.

Die Gedanken springen. Was ist aus dem Gespräch herausgekommen? Kein Interview, nein. Aber aus dem Mosaik der Plauderei stieg doch das Bild eines Künstlers auf, der auch zugleich ein bestrickender Mensch ist.

VOM KÜNSTLERISCHEN GESTALTEN

VON

JUSTUS HERMANN WETZEL-BERLIN

Der Anfang jedes künstlerischen Gestaltens, sei es im Raume oder in der Zeit oder mit dem Begriff, der beide umfaßt (indem das Wort eine Zeitgebärde ist und eine Raumgestalt besagt), ist der *Einfall*, über dessen Herkunft und Wesen Bestimmtes zu sagen dem Befallenen so unmöglich ist, wie über seine eigene letzte Herkunft. Kurz zuvor noch nicht geahnt und nicht herbeizwingbar, ist er plötzlich beglückend da und weckt (ist er echt) in der Person, die er künstlerisch verpflichtete, einen kunsttechnischen Arbeitsdrang und *Formtrieb*. Denn ist zwar schon der Einfall ein Geformtes, so doch erst eine embryonale Kunstgestalt (ein Erbteil, eine Mitgift aus der Urheimat), welche an Ausdruckskraft und Eindrucksfülle wachsen will. Wem ein echter Einfall, d. h. eine künstlerische Skizzierung des Ur-Ichs gegönnt wurde, dem ward damit zugleich die Pflicht, ihn zu bearbeiten. Nur in dem Grade, wie der durch einen Einfall Angerufene sich zur Arbeit verpflichtet fühlt, beweist er sich als berufener Künstler; soviel er sich ihr entzieht, ist er Dilettant. Und nur der starke, echte Einfall beruft zu ernster Kunstarbeit, die auf eigene Weise, zaghaft und mühevoll geleistet werden muß, nicht nach fertig übernommenen Schulmethoden und Stilregeln. Zwecke und Interessen schalten aus, nur die Schönheit des Einfalls gilt es zu mehren. Wo Erfolggier und Ruhmsucht vorangehen, da erkrankt der Künstler zum *Artisten*, und diese schlimme Wandlung ist schon in der Jugend das Übliche. Als Kind war jeder einmal echter Künstler. Viele Künstler sind daher weniger oder mehr Kunstverwirrer, aber auch in allen diesen Kunststücklern schlummert und wirkt doch etwas von der echten Sehnsucht zur reinen Kunstgestalt.

Man hat gesagt: *Genie* ist *Fleiß*. Diesen Satz darf man nur im Munde eines genialen Menschen gelten lassen. Nur dieser hat das Recht, das Doppelleben des künstlerischen Bewußtseins so einseitig darzustellen, die extramundane Gunst des inspirativen Einfalls, das eigentlich und rätselhaft Geniale an ihm, zu verschweigen und die irdische Pflicht des rast- und endlosen Daranarbeitenmüssens voranzustellen. Denn: einen Einfall erhalten, das ist ein beseligter Augenblick, aus ihm eine vollkommene Kunstgestalt herausarbeiten, eine entsagungsvolle, nie lösbare Lebensarbeit. Die meisten, welche nicht solch ein erwählter Günstling der Natur sind, werden den Einfall als das Siegel künstlerischer Erwähltheit ansprechen müssen, denn alle Kunstarbeit ist ohne ihn nur nutzloses Stümpern oder eitle Artistik. Der echte Einfall aber ist jener Liebesfunke, mit dem allein wir uns und die Menschen zu entflammen vermögen, um den allein sich die volle Mühe künstlerischer Arbeit ganz lohnt. Wo dieser »göttliche Funke« (Beethoven über Schubert), dieser Gruß aus der

Heimat Aller-Seelen fehlt, da wirkt aller technischer Aufwand um so hohler, je größer er ist, — freilich nur auf die Selteneren, die Echtes vom Unechten, Reines vom Geschminkten, Gekonntes vom Verwirrten unterscheiden können. Die Eindruckssicherheit und Ausdruckskraft eines Kunstwerkes als Erscheinung liegt in seinem *Format*, und für die meisten nicht vorwiegend ästhetisch gerichteten Naturen nur in ihm. Darunter verstehen sie ein *Extensives:* Ausdehnung im Raume oder in der Zeit, Reichtum an Eindrücken, Fülle der Einfühlungen. Das alles wäre nichts Antikünstlerisches, wird es aber, wo es das *intensive Format:* die Gedrungenheit, Verdichtetheit, die strukturelle Kernigkeit, kurz die Echtheit, das ist sachliche Bescheidenheit der Formung gefährdet. Nur wo das Ausmaß der Formung sich dem Inhalt an Inspirationen eng anschließt, wo das ästhetische Gespür (der Kunstgeist) die Kunsterscheinung bedingt, entsteht eine reine, ungebrochene Wohlgestalt der Kunst.

Die Kehrseite von technischer Überbildung ist *Dürftigkeit* des extensiven Formats aus mangelnder Schulung der gestaltenden Bestimmungs- und Strebefunktionen des Bewußtseins. Sie ist teils eine Folge verwirrter stilistischer Kultur, die den werdenden Künstler ratlos läßt, verstärkt durch seine Scheu, den heiligen Einfall in ein entstellend schludriges Kleid einzukleiden, und verdammt zur Wirkungslosigkeit, erstickt die Frucht gleich nach dem Zeugungsakt. Das ist die Tragik der zahllosen, ohnmächtig stillen Maler ohne Hände, der Wort- und Tondichter ohne Zunge, deren Augen man es aber entnehmen kann, daß sie echte, wenn auch bescheidene Künstler hätten sein können, wenn der Nachhall vom Lande Nirvana in ihnen hier einen Resonanzboden hätte finden können. Dieses ihr Leid ist ihr einziges Künstlerzeichen, aber ein gültiges, insofern Künstlersein immer an einer ewigen Wunde kranken heißt: dem heillosen Zwiespalt zwischen *Ahnung* und *Gegenwart.*

Das letzte Ziel der höchsten künstlerischen Ahnung ist ein Ur-Ich, die freie, ihrer selbst mächtige Menschengestalt. Aber es genügt dem von solcher Vision Betroffenen nicht, sie bloß zu erahnen und sie in einem beseligenden inspirativen Einfall zu skizzieren. Er will und muß sie als Erscheinung im Raume oder in der Zeit gestalten, und dazu muß er den spürhaften Einfall kunsttechnisch bearbeiten. Nun beginnt die Plage des Nichtbeginnens, des Niesichvollendenkönnens, das doch zugleich auch seine höchste Lust ist. So zwischen Ahnung und Gegenwart hangend, sich selber doppelt: als höchstes Glück und tiefstes Unheil spürend, kennt der selig-verfluchte Mensch nichts anderes, als sein Wohl und Wehe im künstlerischen Sinnbild zu gestalten.

Es ist ein verbreiteter Irrtum, die gestaltende, bearbeitende Ausdrucksleistung, das Formen in Ton oder Klang und Gebärde nicht als das anzusprechen, was sie ist: ein *intellektueller und Willensvorgang.* Nur in bestimmend-strebenden Bewußtseinsvorgängen (beide sind ja unlöslich wechselwirkend ineinandergekoppelt) wird das Kunstwerk als eine Erscheinung von freilich nicht dinghaft-

zweckvoller, sondern nur scheinhaft-spielerischer Natur gestaltet, eine Erscheinung in der Erscheinungen Flucht. Das *Gefühl* spielt auch bei ihm nur die Rolle eines Vor- oder Nachklanges (eines Suffixes oder Affektes), die uns Kunde von unserem subjektiven Zustande beim Gestalten oder Nachgestalten geben. Dieses registrierende Bewußtsein ist nie ein gestaltendes, auch nicht auf der scheinhaft spielerischen Ebene. Es trägt den zündenden Funken nicht herbei, es meldet nur seine expressive oder depressive Wirkung. Begeistende und begeisternde Kraft wohnt allein der *spürhaften*, *intuitiven*, *inspirativen Ahnung* des Vollkommenen inne, die den ästhetisch gerichteten Menschen befällt und ihn zwingt, Raumgebilde, Zeitgebärden von nicht abbildlichem, sondern vorbildlich verklärendem Charakter, der symbolisch verdichtend ins Unbedingte weist, zu gestalten. Diese Zeit- und Raumgestaltungen sind als Erscheinungen Leistungen des bestimmend-strebenden Bewußtseins, aber als Träger der ästhetischen Idee eigentümlich künstlerische Gestaltungen mit einer besonderen Realität, eben der ästhetischen. Diese ästhetische Realität ist zu kennzeichnen als eine (symbolische) *ideale Realität* oder *reale Idealität*. Die spürhafte Idee eines Ur-Ichs gewinnt hier symbolische Dinghaftigkeit, die ästhetische Erscheinung wird der Verklärung ins Wesenhafte teilhaft. Der Zwiespalt von Dasein und Soseinsollen löst sich. Das erst ist die eigentümlich künstlerische Gestalteleistung, die sich über allem Bestimmen und Streben vollzieht, da sie beide Mächte erst in Einklang bringt; man sollte sie besser *Gespür* nennen, als (wie üblich) Gefühl, Geschmack, Urteilskraft, Phantasie. Es ist ein noch verbreiteter Irrtum, zu glauben, die *Errichtung eines Tonbaus* im Tonraume oder, was dasselbe ist, das Sichauswirken eines Tonraumbaus als Gebärdenfolge in der Zeit sei kein intellektueller Strebeakt, sondern ein Gefühlsvorgang. (Formel: »Musik ist die Kunst des Gefühls«.) Ein Tongewirk gebäudehaft errichten, einen Tonraumbau sich in der Zeit nach metrisch-rhythmischen Gesetzen auspulsen zu lassen, ist lediglich Sache einer *Vereinigung von Verstand und Willen* auf allen ihren Stufen. Aber ein Tonsatzwerk, das zunächst nichts weiter als ein stilisiertes, d. h. ergänztes und verdichtetes Abbild mechanischer und organischer Abläufe ist, zum Tonkunstwerk zu beseelen, es zum Tempel der ästhetischen Idee der Vollkommenheit zu machen, das erst ist die *künstlerische Tat*, welche den Tondichter vom Tonsetzer scheidet, wie sie (auf den nachbarlichen Kunstfeldern) den Bildwerker vom Bildkünstler, den Schriftsteller vom Dichter, den Zeit- und Volkspolitiker vom Menschheitspropheten scheidet. Die *Techniker* aller Gattungen sind zahllos, die *Dichter* überall selten, und ein jeder von uns ist zugleich Techniker mit dichterischen Ahnungen und Dichter mit technischen Bedingtheiten, und keiner kann diese beiden Doppelgänger seines Ichs auseinanderhalten und objektiv wägen.

Der Kunsttätige, in welchem der *Kunstmechaniker* überwiegt, den kein übermächtiges Ur-Ich auf eigene technische Bahnen zwingt, wird, ist er ehrlich,

sich beim *Kopieren* früherer oder gleichzeitiger Satzverfahren bescheiden, die er nach dem Maße seiner inneren Nötigungen *variiert*. Die Urgestalter aller Zeiten lehren ihn, daß man sich technisch überwiegend variierend-kopierend verhalten und dennoch ursprünglich beseelte Werke schaffen kann. Bach ist das klassische Beispiel dafür. Aber auch jedes andere Genie zeigt die typisch geniale Sorglosigkeit um die Herkunft des technischen Ausdrucks. Es weiß; wo und wie ich ihn nehme, in meiner Hand gewinnt er eine neue, unnachahmliche Prägung, und indem *ich* das durchschnittliche, das traditionell und konventionell Bewährte bearbeite, mache ich es zu einem Besonderen, Neuartigen, dem zugleich der Schein des Altvertrauten anhaftet.
Ist der nur zum Kunstmechaniker Bestimmte von *Dichterehrgeiz* und *Ruhmsucht* besessen (das Übliche), so verschmäht er das Kopieren, vernachlässigt das Variieren und versucht es mit dem *Konstruieren* und *Übersteigern* und schafft statt des intervallgestuften, metrisch-exakten Kunstmechanismus, dessen sich alle schlicht-starken Dichter als Gefäß ihrer Inspirationen bedienen, den Wirrwarr, statt des klaren Aneinander und lebensvollen Ineinander das wüste Durcheinander, und er preist dieses Verfahren so lange und so laut persönlich und durch wahlverwandte Helfershelfer an, bis die künstlerisch immer ratlose Menge seine Produkte schluckt, um sie bald wieder auszuspeien. Der Dichter aber schweigt und arbeitet am Kunstwerke der Menschheit weiter. Seine Aufgabe sieht er so: in eine technisch exakt gearbeitete und darum sicher funktionierende Kunstform eine ewige Seele zu hauchen oder umgekehrt: dieser, die ihn im Einfalle anrief, einen Kunstleib zum Sitze zu bereiten, damit sie durch ihn auch zu anderen — die Künstlersehnsucht meint: Alle — sprechen kann.

AUGUST HALM †

VON

WILHELM MOHR-HAMBURG

Am 26. Oktober dieses Jahres wäre August Halm 60 Jahre alt geworden. Ob ihm dann noch 10 Jahre gefehlt hätten zum ganzen Leben, um dem Psalmisten recht zu geben? Ich glaube es nicht. Sein 59jähriges Leben *war* ein ganzes; es war abgeschlossen. Er hatte seine Sendung erfüllt. Das zeigte vor allem sein letztes Buch über Beethoven.*) Darin steckt eine große, beglückende Fülle von Gedanken, von aufblitzenden Formulierungen. Aber es enthält nichts *grundsätzlich* Neues mehr. Nicht als ob uns jedes neue Werk, das uns ohne seinen Tod noch ferner geschenkt worden wäre, nicht ebenso beglückt haben würde wie dies letzte; nicht als ob er zu spät gestorben wäre.

*) Max Hesse Verlag, Berlin.

Nein, nur das Gegenteil ist gemeint: Halm ist nicht zu früh gestorben; er hat seiner Zeit das sagen können, was ihm aufgetragen war, und was so bitter, bitter nötig zu sagen war.

Wie groß seine Bedeutung ist, sieht man daran, daß uns Heutigen, Jungen die Auswirkungen seines Geistes in einer Fülle und Selbstverständlichkeit umgeben, daß ihr Urheber fast dahinter verschwunden ist. Unabsehbar haben andere an ihm schmarotzt, und nur selten geschah es, daß jemand dankbar und anständig genug war, Halm als Anreger und Förderer seiner Gedanken namhaft zu machen (Walther Krug, Alfred Lorenz u. a.).

Wenn man heute die Auswirkungen seiner Lebensarbeit in ihrer ganzen Bedeutung sich einmal ganz klar macht und damit den Zustand der Dinge vergleicht, den Halm als Überlieferung vorfand, so scheint es kaum faßbar, daß er an dem Riesenpensum, das er sich gesteckt sah, nicht allen Mut verlor.

Daß es überhaupt jemand über sich brachte, gegenüber einer solch hoffnungslosen, dunstigen, gefühlssumpfigen, verschwommenen Auffassung musikalischer Wahrheiten ein sonnenhelles, kampflustiges »Lob des hohen Verstandes« zu singen! Noch heute möchte man oft allen Ernstes verzweifeln an der durch nichts zu überwindenden hämischen Abneigung des Normalmenschen gegen alles, was auch nur von fern an »Verstandesmäßigkeit« gemahnt. Die Gleichbedeutung dieser mit trockener, öder, staubig-langweiliger, unfruchtbarer Gehirntätigkeit läßt sich so leicht niemand ausreden.

Und dennoch! Wir sind nun einmal in einer Zeit angelangt, in der allgemein die Fähigkeit intuitiven Erkennens abhanden gekommen ist. Diese Erkenntnis hat sich jetzt bei der großen Mehrheit der an der allgemeinen Entwicklung Anteilnehmenden gebildet: *Jedes Erlebnis, das nicht auf irgendeine Weise in das erkennende Bewußtsein gehoben wird, ist für den Menschen ohne jede Bedeutung*, ist tot, ist wie nie dagewesen. Das Ergebnis dieses Satzes ist für manchen vielleicht erschreckend, aber letzten Endes kommt niemand darum herum: heute muß jeder die Welt, die Summe der Wahrheiten, die man Welt nennt, Stück für Stück erobern, nichts bleibt einem erspart und nichts fällt einem in den Schoß. Alles andere ist Lüge (vor anderen, oder — viel schlimmer! — vor sich selbst).

Diesen fraglos recht niederschmetternden Tatbestand hat Halm erkannt; er drängte sich ihm auf in einem angeborenen Abscheu vor der damals fast ausnahmslos beliebten Art, mit musikalischen Dingen umzugehen, d. h. *sie einfach zu ignorieren*! Das bedeutete, daß die Musik, wenn sie auf die also eingestellten Gemüter wirkte, sich in einen völlig undurchsichtigen Qualm auflöste (der mit dem Wort »Eindruck« bezeichnet wurde); dies bestenfalls. Schlimmer aber war, daß meistens, wenn sich dieser besagte Qualm verzogen hatte, etwas ganz anderes sich den erstaunten Blicken zeigte (den *Blicken*, wohlgemerkt!). Da war aus der Musik eine blühende Wiese geworden, ein Sturm, ein Gewitter, je nachdem, oder — am liebsten! — eine schrecklich

zerrissene Menschenseele. Welche Wonne war das! Denn bei so bewandten Dingen fühlte der Hörer sich in vieler Hinsicht sehr gehoben. Zunächst einmal erkannte er natürlich seine eigene Seele in ihrem zerrissenen Zustand in der Musik wieder und hielt diesen darum für sehr bedeutend. Gleichzeitig aber hörte er in den Tönen die Seele des Komponisten klagen und wimmern, und diese seelische Indiskretion veranlaßte wiederum zu Vergleichen mit der eigenen Seele, die man ja auch hatte klagen hören — so daß man sich schließlich für im wesentlich gleich »bedeutend« mit dem Komponisten hielt.

Ja, und gab jenen denn nicht das Dichterwort recht: daß alles Vergängliche nur ein *Gleichnis* sei? Nun, traurig wäre es wahrhaftig, wenn das »Vergängliche« sich in solch erbärmlichen Gleichnissen erschöpfte! Gewiß ist die Musik ein Gleichnis; aber nicht Gleichnis für ein *anderes* Gleichnis, nicht ein Wahrnehmbares für ein anderes Wahrnehmbares! Wie überflüssig wäre da die ganze Musik! Nein, man muß schon den Mut haben, in ihr ein Gleichnis für die höchsten Wahrheiten zu erkennen.

Und das ist es, wozu August Halm uns geholfen hat, und zwar vor allem in seinem Buch: Von zwei Kulturen der Musik.*) Wer die Geschichte der Musik überblickt, erkennt, daß es zwei (nur zwei!) *grundsätzliche Arten* von Musik gibt. Entweder wird die Musik von *einem* musikalischen Gedanken *allein* beherrscht; dieser ist das Bewegende, der Sinn, das Ziel des ganzen Geschehens. Die Krone dieser Art Musik wird erreicht in der Kunstform der *Fuge*. Oder aber: der eine musikalische Gedanke herrscht nicht allein, nicht unbestritten. Ihm tritt ein zweiter gegenüber, und Gegenstand der Musik ist nun die Wirkung der beiden Kräfte aufeinander. Der Schauplatz dieser Auseinandersetzungen *zweier* Mächte ist die *Sonaten*form. Andere grundsätzliche Möglichkeiten der Musik als das Wirken einer Kraft allein oder das Neben- und Gegeneinander zweier Kräfte *gibt es nicht! Grundsätzliche* Möglichkeiten wurde gesagt! Natürlich gibt es tausend andere Formen außer Fugen- und Sonatenform (im weiteren Sinn). In diesen aber »geschieht« nichts, im höheren Sinne verstanden. Die Tatsache, daß u. U. drei und mehr Themen in ihnen vorkommen — Rondo! — bewirkt keine *Auseinandersetzung* dieser Themen, sondern sie bedeutet lediglich ein liebenswürdiges, episches Neben- und Nacheinander.)

Die Fugenform ist, geschichtlich gesehen, die frühere. Die Sonate hat sich erst nach der Zeit Joh. Seb. Bachs ausgebildet; und es ist von außerordentlich großem Reiz, zu verfolgen, wie im Laufe der Entwicklung aus dem anfangs ganz freundlichen, folgenlosen *Neben*einander der beiden Themen — letzten Endes das Produkt der beiden berühmten Teile »a und b« der einfachen Liedform — sich allmählich ein immer dramatischeres *Gegen*einander zweier Charaktere entwickelt, deren Auseinandersetzung im Durchführungsteil —

*) Verlag: Georg Müller, München 1913.

der unaufhaltsam an äußerem Umfang und innerer Bedeutung zunimmt — zur gewaltigsten Kräfteentfaltung und -entladung führt.
Kein Mensch hatte, bevor Halm als erster wieder anfing, auf diese bedeutsamen Tatsachen hinzuweisen, mehr eine Ahnung von dieser *geistigen* Bedeutung der musikalischen Form. Formenlehre umfaßte die für Lehrer und Schüler höchst unerfreuliche Beschäftigung mit allerhand Sorten von Schemen, Gerüsten, die mit dem musikalischen Leben in keinem Zusammenhang standen — eben »abstrahiert« waren. Nun, Form ist ja nicht etwas, was Menschen gemacht haben, um Musik hineinzuzwingen (die dabei dann natürlich mehr oder minder beschädigt, zerdrückt wird), sondern die Form hat der Geist der Musik, *die Musik selber* sich gebaut, um hineinfahren zu können und sich so dem Menschen zu offenbaren.
Das Geheimnisvollste aber ist, daß die Musik gerade *diese* Formen gewählt hat und in dieser Reihenfolge! An dieser Stelle können wir vielleicht *versuchen*, eine leise Ahnung von dem »Gleichnis« zu bekommen, das die Musik darstellt. Das Wunderbare ist, daß zu einer bestimmten Zeit aus der Einheit in der Musik eine *Zweiheit* wurde. Man hat von der Zeit, wo die Sonatenform entstand, wohl auch als von dem »*Sündenfall*« der Musik gesprochen. Will man hinter die Bedeutung dieses Wortes kommen, so muß man sich allerdings zuerst einmal von den landläufigen Gefühlen und Vorstellungen befreien, die sich gewohnheitsmäßig bei dem Worte einstellen. Bei diesem aus der Genesis entnommenen Wort heißt es nun *vor allen Dingen*, seinen Gleichnischarakter zu erkennen, wenigstens zu ahnen. Wenn wir uns entschließen können, in der Schöpfungsgeschichte der Genesis nicht ein »Märchen« in dem heute leider meistens verstandenen Sinn zu sehen, in dem nämlich eines »amüsanten«, aber tatsächlicher Hintergründe entbehrenden Hirngespinstes, dann können wir vielleicht durch sie hindurch auf eine ganz frühe Entwicklungszeit des Weltgeschehens blicken, in der das Göttliche nicht mehr restlos in seiner höchsten Schöpfung, *dem* Menschen (in der Bibelsprache: Adam) aufging, sondern wo der Mensch anfing, ein eigenes, besonderes Wesen zu sein und sich in ein männliches und ein weibliches »Prinzip« zu teilen. Es ist schwer, von diesen Dingen eine genügende Vorstellung zu vermitteln, da die Bedeutung der Worte, die man notgedrungen hierzu benutzen muß, heute nicht mehr den umfassenden Sinn haben. Es sei hier an das ebenso berühmte wie oft mißverstandene Wort Goethes erinnert, der nach dem Anhören Bachscher Musik gesagt haben soll: So müsse es in Gottes Busen vor der Schöpfung ausgesehen haben. (Irgendwo las ich einmal mit Bezug auf diesen Satz: Bachs Musik habe auf Goethe einen so grandiosen Eindruck gemacht, daß er nicht die rechten Worte fand und in seiner Not »zu dem Bilde von dem gottgeschwängerten Chaos griff«. — Was für ein wahrlich erschütternder Unsinn!!) Es ist kaum zu glauben, mit welch begnadeter Hellsicht der meist »unmusikalisch« genannte Goethe den Charakter der Bachschen Musik erkannte. Nicht um ein

»Chaos« handelt es sich vor der Schöpfung, sondern um das in sich selbst ruhende *Eins*-sein des Göttlichen, das mit der »Schöpfung« etwas *Zweites* neben sich stellte. — Gleichnis über Gleichnis!: Die Worte der Bibel, die Worte Goethes (meine eigenen mühsamen) und —*die Musik!*
Die Aussichten, die uns diese eine Erkenntnis geben kann: die Musik ist Gleichnis des Weltgeschehens, die Geschichte der Musik spiegelt getreulich die Weltgeschichte (im höchsten Sinn verstanden!) —diese Aussichten sind ungeheuerlich, sind noch nicht im entferntesten auch nur annähernd zu übersehen. Davon soll ein anderes Mal gesprochen werden.
An uns ist es heute, unseren Dank an August Halm zu bekennen, Dank dafür, daß er gerodet hat und den Sumpf ausgetrocknet, und daß wir heut mit unverbrauchter Kraft auf der neuen Erde säen dürfen — und ernten.

SIEGFRIED OCHS †

VON

KURT SINGER-BERLIN

Leben und Wirken von Siegfried Ochs sind einem einzigen großen Ziel verschrieben: der Neugeburt des Chorgesangs. Aus Zufall wurde Geschick, aus Experiment Berufung. Eine Handvoll singender Dilettanten wurde Grundstock zum Philharmonischen Chor, der vierzig Jahre lang Berlin in Bann hielt, Deutschland interessierte, einer Renaissance des gemischten Chorgesangs und seiner Kultur den Boden bereitete. Mit 24 Jahren ergriff der junge Stürmer, der vom Studium der Chemie rasch umgesattelt hatte zur Musik, den Taktstock. Noch mit 70 Jahren hat er ihn mit der gleichen Kraft des jünglinghaften Temperaments, aber auch mit der Weisheit des Greises über der h-moll-Messe gehalten, die er ohne Partitur, aus Kopf und Herz heraus, dirigierte. Das war in der Hochschule für Musik, in die er 1920 den Philharmonischen Chor gerettet hatte. Mehr als vierzig Jahre gab Ochs den Ton an für die Ausdrucksverlebendigung im deutschen Chorwesen. Er formte aus einer unendlichen Fülle von Feinheiten am Einzelnen ein Gesamtwerk nach seinem Willen, nach seiner Empfindung. Daß diese ehrlich war; daß er in rastloser, erschöpfender Arbeit Letztes an Atem- und Stimmsicherheit, an Wechsel und Übergang dynamischer, agogischer, rhythmischer Wesenheiten seinem Instrument entriß; daß er aus der akademischen Nüchternheit, aus der epischen Breite in Händelschen Oratorien, Bachschen Kantaten in die Gefilde dramatischer Bewegtheit vorstieß; daß er sich dem Neuen mit offenen Sinnen verschrieb und lange vor der Anerkennung durch die öffentliche Meinung Bruckner, Wolf und andere Meister vorbildlich, mutig zur Diskussion stellte: das haben auch die anerkannt, die seinem Temperament Willkür, seiner Liebe zum persönlichen

Darstellungsstil Rücksichtslosigkeit gegen Tradition vorwarfen. Aus einer Zeit stammend, die ein anderes Melos ihr eigen nannte, als es — mit Recht oder Unrecht — das Dezennium nach dem Krieg für sich beansprucht; geschult und gebildet von dem Orchesterorganisator klassischer Musik, Hans v. Bülow, übertrug Ochs, Jahre geführt, Jahrzehnte führend, diesen Geist und Geschmack auf die Vokalliteratur. Das neue Experiment der atonalen Musik machte er nicht mit. Bach war ihm der modernste aller schöpferischen Musiker. Aus dieser Besinnung, aus dieser Erkenntnis, aus diesem Bekenntnis zu Bach erwuchs das große artistische Werk der Kantatenaufführungen, entstand der Weckruf für Heinrich Schütz. Die Kongruenz von sprachlichen und tonlichen Werten wurde nicht entdeckt, aber gelehrt, gepriesen, zur wirkungssicheren Darstellung gebracht. Respekt vor dem Wort, vor den kleinen Noten, vor den verborgenen Ausdrucksnuancen einer Partitur — Ochs konnte nicht müde werden, ihn zu predigen. Ein ungeheures Maß an Spannkraft und Energie zähmte das Widerstrebende und Widerspruchsvolle in ihm selber, beflügelte es im Phlegma derer, die schließlich seines Willens Vollstrecker wurden, im Hörer desgleichen. Sein Wissen um die Dinge der Reproduktion chorischer Musik hat er philologisch, ästhetisch, musikantisch in den vier Bänden des »Deutschen Gesang-Vereins« niedergelegt; sein Leben in einer plaudernd geschriebenen Biographie literarisch festgehalten; seine vorzügliche Beherrschung des Satzes in den Bearbeitungen deutscher Volkslieder erwiesen, seine Auslegepraxis an den Partituren Bachischer Kantaten und der Matthäus-Passion gezeigt.

Sein Gesamtschaffen habe ich versucht, im XII. Jahrgang, Heft 11 dieser Zeitschrift zu umreißen. Den 71jährigen Meister fällte das Schicksal in dem Augenblick, als er sein Leben, ein Leben der Tat, zur Ruhe verurteilt sah. Die geistige, die künstlerische Erbschaft, die er hinterließ, bleibt lebendig. Und das Erinnern an eine große, starke, liebenswerte Persönlichkeit.

CARL FLESCH ALS ERZIEHER

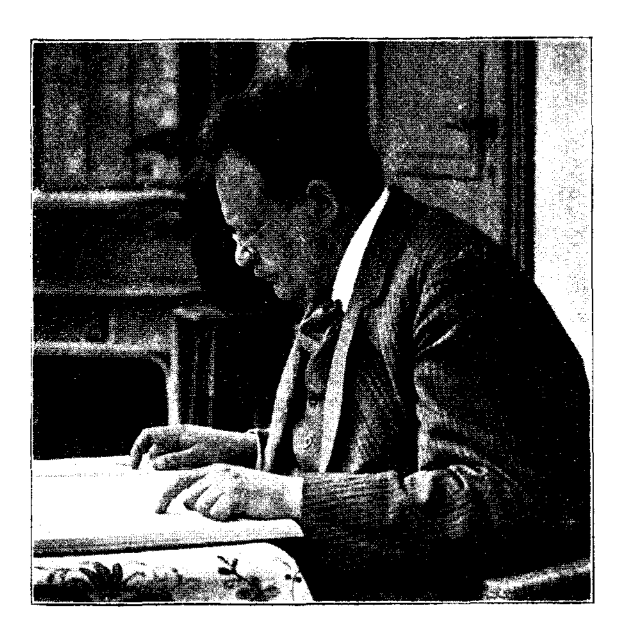
VON

WILHELM ALTMANN-BERLIN

Karl Flesch hat nie seinen Ehrgeiz allein darein gesetzt, an der Spitze der Violinvirtuosen zu marschieren, vielmehr hat er stets mit besonderer Liebe sich der Heranbildung tüchtiger Geiger gewidmet. Als er im Dezember 1923 den stattlichen ersten Band seiner *Kunst des Violinspiels* herausgab, wurde dieser allgemein mit größter Freude und Anerkennung begrüßt. Noch wertvoller und unentbehrlicher für jeden Geiger ist meines Erachtens der kürzlich herausgekommene zweite und abschließende Band, der sich mit der künst-

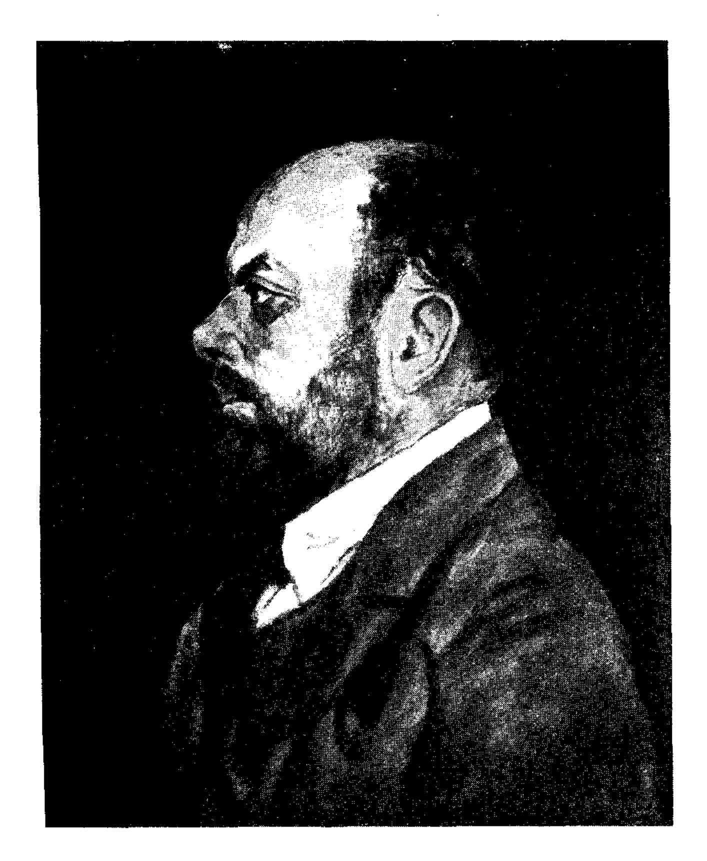


Max Reger
gegen Ende seiner Studienzeit (1896)

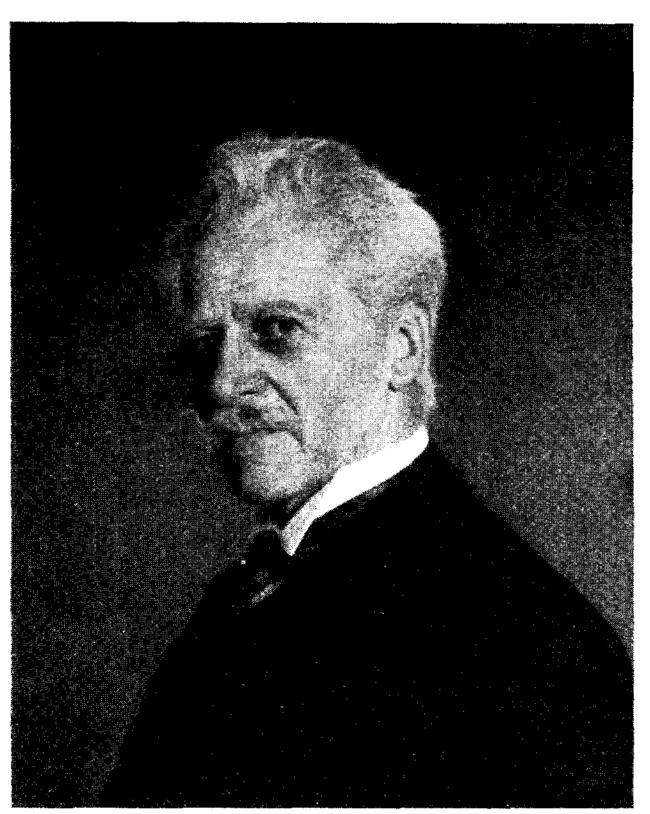


Max Reger
in Schneewinkel bei Berchtesgaden (1912)

Aus „Max Reger, Briefe eines deutschen Meisters"
mit Genehmigung des Verlages Koehler & Amelang, Leipzig



August Halm
nach einem Gemälde von Käte Schaller-Härlin
† 1. Februar 1929



Transocean, Berlin

Siegfried Ochs
† 6. Februar 1929

lerischen Gestaltung und dem Unterricht beschäftigt. Es gibt kein Werk, das sich so eingehend und erschöpfend mit diesen Fragen befaßt; es stellt, wenn ich so sagen darf, die Bibel für den Geiger dar. Bewunderungswert, wie tief Flesch in eine oft äußerst schwierige Materie eingedrungen ist, wie sorgfältig er alles durchdacht hat. Im Folgenden soll der reiche Inhalt dieses zweiten Bandes keineswegs erschöpft, vielmehr nur versucht werden, eine Vorstellung von ihm zu geben.

In der Einleitung kommt Flesch auf den Wert der verschiedenen Arten von Kritik zu sprechen. Von der Selbstkritik hält er nicht viel, da der Spieler sich in der Zwitterstellung des gleichzeitig Handelnden und Beobachtenden befindet. Er empfiehlt den Geigern, sich zur Kontrolle ihrer Leistungen des Grammophons zu bedienen, das sie allein befähigt, ihre eigenen Leistungen objektiv zu beurteilen. Seiner Meinung nach ist die Zeit nicht mehr fern, daß jeder in der Öffentlichkeit stehende Geiger sich zu seiner Kontrolle einen, wenn auch nur primitiven Aufnahmeapparat halten wird. Nicht gerade viel hält Flesch auch von der Kritik der meisten Lehrer: er findet sie allzu abhängig von persönlicher Art, abgestumpft durch die Macht der Gewohnheit und beeinflußt durch einseitige Stellungnahme zu geigerischen Problemen. Hingegen schätzt er sehr Einzelkritiken von Fachgenossen, wenn er auch zugibt, daß diese nicht immer selbstlos genug gefaßt sind, um die musikalische Unterstützung des Kollegen einfach als ein Gebot der Menschlichkeit zu empfinden. Sehr mit Recht sagt er dann: »Das Urteil nichtgeigerischer Fachgenossen, in erster Linie von Pianisten, der musikalisch am höchsten stehenden Kategorie von reproduzierenden Musikern, kann unter Umständen noch wertvoller sein als das eines Geigers, weil es, von keinerlei fachlichen Vorurteilen getrübt, den absoluten musikalischen Gehalt der Wiedergabe viel unmittelbarer erfaßt, als es vom engeren Fachgenossen geschieht, dessen Blick sich zu leicht in Einzelheiten verliert. Insbesondere im Ensemblespiel verdankt ein Teil dem anderen oft wertvolle Anregungen.«

Auch über die Berufskritik spricht Flesch des längeren. Soweit sie in Zeitungen erscheint, mißt er ihr für die innere Reifung des Künstlers keinen besonderen Wert zu, wohl aber der Fachpresse; doch verkennt er nicht, daß diese sich an einen zahlenmäßig allzu beschränkten Leserkreis wendet, der zudem sich seine Meinung aus eigener Anschauung zu bilden weiß. Flesch hält die Bedeutung, die von Künstlern der Zeitungskritik meist beigelegt wird, für übertrieben. Er warnt auch vor Depressionen, die häufig nach Zeitungskritiken eintreten. Sehr mit Recht sagt er: »Der Werdende vergißt nur zu leicht, daß ebenso, wie günstige Beurteilungen allein es noch niemals zuwege gebracht haben, einem Künstler, der es nicht verdiente, auf die Dauer den Schein der Größe zu verleihen, es der Zeitungskritik noch niemals gelungen ist, zu verhindern, daß ein bedeutender Geiger mit der Zeit den ihm gebührenden Platz im Kunstleben erhielt.«

Viel Beachtenswertes hat Flesch über die allgemeinen musikalischen Bestandteile im geigerischen Vortrag (Metrik, Rhythmik, Ornamentik, Artikulation, Dynamik, das Tempo und seine Veränderungen, Phrasierung, Stilgefühl) zu sagen; durch zahlreiche Beispiele aus Meisterwerken erläutert er seine Ausführungen. Anführen will ich hier nur, was er vom Wesen der Kammermusik im Gegensatz zum solistischen Stil sagt: »Unterordnung, Respekt vor den anderen, leben und leben lassen. Der Spieler hat dynamisch nur dann in den Vordergrund zu treten, wenn er etwas Wichtiges zu sagen hat. Das feine Abwägen der dynamischen Schattierungen . . . bildet daher die Hauptaufgabe des kammermusikalischen Studiums in technischer Hinsicht. Die Bezeichnungen der Komponisten sind in dieser Hinsicht zumeist ungenügend. Einen wunden Punkt in der Verteilung der dynamischen Verantwortlichkeit im Quartett bildet stets die zweite Violine. Sie nimmt einen für die Klangentwicklung ungünstigen Platz ein und muß sich meist mit einem minder gutklingenden Instrument begnügen. Sie lebt gewissermaßen im Schatten der ersten Geige, muß sich ihr in allem unterordnen, um bei Eintritt eines wichtigen Motivs ganz unvermittelt ins Helle zu rücken. Wenn der Bratschist die Unterstimme eines Themas in Terzen oder Sextenintervallen zusammen mit der zweiten Geige spielt, hat er sich größerer klanglicher Mäßigung zu befleißigen als in Gemeinschaft mit der ersten Geige.«
Übergehen wir, was Flesch von den geigentechnischen Bestandteilen im Vortrag sagt, und wenden wir uns seinen Ausführungen über die menschliche und künstlerische Persönlichkeit zu. Da lesen wir unter anderem: »Die künstlerischen Eigenschaften des Orchestermusikers bestimmen nicht bloß die Qualität der Gesamtaufführungen, sondern sie wirken vor allem anregend oder entmutigend auf die Entwicklung des Schaffenden. Dieser wieder veranlaßt zwangsläufig den Orchestermusiker durch die neuen Aufgaben, die er ihm stellt, zu einer Kraftanstrengung, die ihrerseits die Veranlassung zur Weiterentwicklung des orchestralen Körpers bildet.« Sehr richtig! Ebenso: »Das tragische Moment im Beruf des Orchestergeigers liegt darin, daß seine Betätigung von vornherein einer Entsagung gleichkommt, daß sie nicht ein von Hoffnungsfreudigkeit getragenes Beginnen darstellt, sondern meist den Abschluß einer Periode schmerzlicher Enttäuschungen, zertrümmerter Hoffnungen bildet. Nahezu jeder Orchestergeiger hat einmal davon geträumt, ein berühmter Solist zu werden.« Was dann Flesch über das Verhältnis der Dirigenten zu den Orchestermusikern sagt, sollte jeder Dirigent beherzigen. Er würdigt auch die Tätigkeit der Konzertmeister und bezeichnet mit Recht die Erziehung eines Stammes von Konzertmeistern als die wichtigsten Aufgaben der Lehrerschaft. Auch die Ensemblemusik der Kaffeehäuser zieht Flesch in den Kreis seiner Betrachtungen; er bedauert ungemein die künstlerische Proletarisierung einer Unzahl von Berufsmusikern, der wir aber auch seiner Meinung nach wehrlos gegenüberstehen. Als den Beneidenswerten unter all denen,

die das Geigenspiel pflegen, erscheint ihm der Dilettant, den er überhaupt schätzt.
Bei den Betätigungsmöglichkeiten des Geigers kommt er auf seine Beschäftigung mit der Bratsche zu sprechen, für die er eigene Klassen auf den Konservatorien nach dem Muster des Pariser und der Berliner staatlichen Hochschule wünscht. Daß das Bratschenspiel seine eigenen Gesetze hat, ist lange genug verkannt worden.
Besonders viel ist aus dem Abschnitt über die Hemmungen im öffentlichen Vortrag zu lernen. Ebenso aus dem Abschnitt über Geigenliteratur und Konzertprogramme. Flesch bejaht die Frage, ob eine moralische Verpflichtung zur Aufführung moderner Werke besteht, leugnet aber eine unbedingte Verpflichtung in dieser Hinsicht. Er sagt: »Der Vortragende hat das Recht, zu verlangen, daß er an dem von ihm aufzuführenden Werk auch Gefallen findet, daß eine gewisse seelische Verwandtschaft zwischen ihm und dem Werk besteht . . . Gegen dieses eigentlich ganz selbstverständliche Prinzip wird im modernen Konzertleben vielfach gesündigt. Um die gegenwärtige musikalische Produktion herum hat sich ein Kreis von Interessenten gebildet, der die Pflege moderner Kompositionen vielfach aus anderen als rein künstlerischen Rücksichten wünscht, in erster Linie eine gewisse Art von Kritikern . . . Die Besprechung älterer Werke wird mit einer Zeile abgetan, jeder moderne Schmarren in spaltenlangen Berichten gewürdigt. Dieses verleitet wieder alle diejenigen, deren Existenz von der öffentlichen Meinung abhängt — Dirigenten und Interpreten —, die zeitgenössische Musik schon aus praktischen Gründen zu pflegen. Der moderne Komponist ist in unserer Zeit ein gar verwöhnter und nicht zu unterschätzender Machtfaktor geworden . . . Das Engagement eines ausübenden Künstlers wird (leider mitunter) an die Verpflichtung gebunden, ein bestimmtes modernes Werk zu Gehör zu bringen, ein Werk, dessen künstlerischer Wert oder Unwert dem betreffenden Dirigenten nahezu niemals bekannt ist, ein Werk, zu dessen Studium und häufig nur einmaliger Aufführung der Spieler ungeheuer viel Zeit und Kraft aufwenden muß.« Bekanntlich hat sich Flesch niemals dem Neuen prinzipiell verschlossen, ist sogar mit Vorliebe selbst für Artur Schnabels so viel Ungewohntes enthaltende Tonschöpfungen eingetreten. Er verwirft nur die übertriebene und wahllose Pflege der heutigen Musik unter Vernachlässigung der wertvollen gestrigen. So beklagt er, daß die Kammermusik eines Max Reger schon halb vergessen ist.
Bei der Besprechung der Programmaufstellung wendet sich Flesch auch gegen das Überhandnehmen der Transkriptionen und gegen das Verschweigen der Quellenangabe, vor allem auch gegen die Übertragung von Bruchstücken aus Sinfonien und Kammermusikwerken für Violine mit Klavierbegleitung. Kreislers klassischen Manuskripten, bekanntlich sehr freien Bearbeitungen, aber spricht er hohen musikalischen Wert zu.

Der Schlußabschnitt ist dem Unterricht gewidmet. Flesch erhofft durch seine Ausführungen die Heranbildung eines neuen Lehrertypus. Bisher wird Unterricht in der Regel gegeben infolge des altruistischen Gedankens des Weitergebens erworbener Kenntnisse an andere und infolge des egoistischen Motivs des Broterwerbs. Letzteres Motiv ist dem idealen Lehrer unbekannt; er fühlt sich zum Unterricht berufen, dieser bildet seinen Lebensinhalt. Er spricht zwar gelegentlich harte Worte, schreit aber den Schüler nicht an, für den er auch außerhalb des Lehrzimmers Interesse hat. Egozentrische Persönlichkeiten sind zum Lehren nicht geeignet, noch weniger freilich unbeherrschte, hemmungslose, fahrige Schreihälse. Nur solistisch tätige Geiger und solche, die nur vorspielen können, jede mündliche Erläuterung vermeiden oder gar ablehnen, sollten auch nicht zum Lehren genommen werden, auch nicht fahrlässige, auch nicht schwatzhafte Personen. Der echte Lehrer wird für Intonationsreinheit, Klangreinheit und richtige Zeitmaße in erster Linie sorgen. Man muß übrigens zwischen Elementar-, Vorbild- und Kunstpädagogen unterscheiden. Auch das Lehren will gelernt sein; jeder Geiger sollte einen pädagogischen Lehrgang durchgemacht haben. Ein guter Elementarpädagoge braucht kein Vorbildpädagoge zu sein, d. h. dem Schüler das klingende Vorbild liefern zu können. Wer aber beides kann, der ist der berufene Kunstpädagoge, besonders wenn er zwischen sich und dem Schüler auch ein ideales, rein menschliches Verhältnis herstellen kann. Sehr wichtig ist, daß dem Schüler beigebracht wird, wie er am vorteilhaftesten die für das Üben mögliche Zeit ausnutzen kann und soll. Auf andere Fragen des Unterrichts, die Flesch noch behandelt, kann hier nicht mehr eingegangen werden, wohl aber muß noch betont werden, daß auch der reife Geiger aus dieser Kunst des Violinspiels noch viel lernen kann und lernen wird, wenn er dieses übrigens von der Verlagshandlung Ries & Erler in Berlin hervorragend schön ausgestattete Werk immer wieder vornimmt.

Wie Joachim am Schluß seiner großen, gemeinsam mit Andreas Moser geschaffenen Violinschule eine Anzahl Meisterwerke mit seinen Vortrags-, Fingersatz- und Bogenstrich-Bezeichnungen herausgegeben hat, so hat dies auch Flesch am Schluß seines Werkes getan. Vor allem wird seine Bezeichnung der Bachschen Ciacona, die er immer aufs meisterlichste vorträgt, großes Interesse erregen. Wir begegnen in diesem Anhang auch dem ersten Solo des ersten Satzes aus dem sonst längst nicht mehr beachteten 19. Violinkonzert Viottis, und sogar einem noch ungedruckten Stück Artur Schnabels, das an Schwierigkeiten jeder Art seinesgleichen sucht. Dieser praktische Anhang umfaßt rund 70 Seiten. Gute Register ermöglichen eine rasche Orientierung über den reichen Inhalt dieses stattlichen Bandes, der in der Geschichte des Violinspiels nie vergessen werden wird. Er stellt, was gar nicht genug betont werden kann, eine Enzyklopädie des Violinspiels dar, wie sie vollkommener bisher noch nie geschaffen worden war.

DIE NEUE BIOGRAPHIE COSIMA WAGNERS

BESPROCHEN VON

JULIUS KAPP-BERLIN

Dieses umfangreiche »Lebens- und Charakterbild« Cosima Wagners, das *Richard Graf Du Moulin Eckart* soeben im Drei Masken-Verlag (München) erscheinen läßt, ist als Materialsammlung einfach überwältigend. Dem Buch kommt als Dokumentenanhäufung bleibender Wert zu. Wohl selten konnte ein Autor so aus dem Vollen schöpfen, wie hier Du Moulin Eckart, dem die unveröffentlichten Tagebücher Cosimas, deren Briefwechsel mit ihrem Vater Liszt und mit dem König Ludwig II. von Bayern, mit der Gräfin v. Schleinitz, mit dem Bayreuther Kustos Adolf v. Groß u. a. zur Verfügung standen. Leider aber überstieg die Aufgabe, was nach des Verfassers schon recht anfechtbarem Bülow-Buch allerdings mit Sicherheit zu erwarten war, seine schriftstellerischen Fähigkeiten bei weitem. Man vermißt jede sachkundige Gestaltung und kritische Verarbeitung des Stoffes, und wo sie, wie bei der Schilderung des Verhältnisses Liszt—d'Agoult, oder der Freundschaftstragödie Bülow—Wagner, schüchtern versucht wird, kommen seltsame, in Vorurteilen befangene Trugschlüsse zum Vorschein. Schon die ewigen Superlative »hohe Frau«, »größte Frau des Jahrhunderts, von der jeder Atemzug unendlich kostbar ist« und ähnliche wirken auf die Dauer peinlich, die oberflächliche Behandlung des Falles Nietzsche, »der von dem Augenblick an, da er Wagner verlor, auch sich selbst verlor«, bleibt ganz in der früheren Bayreuther Tradition befangen, und der Versuch, Cosima ständig gegen Mathilde Wesendonk auszuspielen, und im Gegensatz zu Zürich Triebschen als die »schöpferischste Zeit« im Leben Wagners darzutun, muß scheitern. Was soll man aber dazu sagen, wenn im Jahre 1929 ein Mann, der als Musikschriftsteller ernst genommen sein will, sich erdreistet, von Brahms' Sinfonien zu schreiben: »Und in der Tat, nur solange Bülows Auge über diesen Partituren leuchtete, waren diese Blätter Gold — dann wieder welkes Laub.« (!!) und ihn einen »Gegenkönig, der aus eigener Kraft sich wahrlich nicht erhalten konnte«, nennt. Doch genug von derlei Entgleisungen des Autors, deren Beispiele sich leicht um Dutzende vermehren ließen; wenden wir uns lieber den Dokumenten selber zu, deren Betrachtung weit erfreulicher ist.

Die Jugendgeschichte Cosimas gibt in den zahlreich abgedruckten Briefen an ihren Vater Liszt und dessen oft seltsam gezwungenen Antworten wertvolle Einblicke in die damals recht zwiespältige Seele Franz Liszts, der sehr scharf gegen die Mutter seiner Kinder Stellung nimmt und immer fühlbarer dem Einfluß der Fürstin Wittgenstein erliegt. Die näheren Umstände der Eheschließung zwischen Cosima und Hans v. Bülow, und ihr ehrgeiziges Streben, ihn zum produktiven Schaffen zu drängen (sie selbst lieferte literarische Kom-

positionsentwürfe), geben wertvolle Hinweise auf die Urgründe des späteren Konflikts. Dann tritt die dramatisch bewegte Münchener Periode in den Vordergrund, in der Cosima die Vertraute des Königs Ludwig II. wird und nach Wagners Verbannung den Briefwechsel zwischen den Freunden vermittelt. Die Briefe vom König und Cosimas Antworten, die häufig Auszüge aus Wagners temperamentvollen Ergüssen enthalten, lassen jene noch immer verworrenen Verhältnisse in erfreulicher Plastik vor uns erstehen. Als Beispiel mögen hier Cosimas Bericht über die Hauptprobe der »Meistersinger« vom 18. Juni 1868 und der bedeutungsvolle letzte Brief des Königs folgen:

»Diese Zeilen sollen den Hohen in dem Raume begrüßen und bewillkommnen, in welchem die Wunderklänge des Einzigen uns öfter schon selig vereinten. Ihnen, Gnadenreicher, danken wir die Entstehung, und ich möchte sagen Menschwerdung des göttlichen Werkes. Ihnen ewigen, unaussprechlichen, unaufhörlichen Dank. Wohl entsinne ich mich der Zeiten, wo ich über das Fortschreiten der ›Meistersinger‹ dem hohen Freunde Nachricht geben konnte, jetzt, wo ich die so gut gekannten Töne erklingen hörte. Der Freund gedachte auch dieser Zeiten und frug mich heute, wem sonst auf der weiten Welt, in welcher sein Name doch so häufig erscheint, hätte er nur einen Laut über dies wunderbare Blühen und Wachsen vernehmen lassen können? Und damit sei gegen die Welt, der er so hold mit den ›Meistersingern‹ gleichsam den Abschiedsgruß spendet, nichts gesagt, viel aber für unseren Bund. Gott segne Sie, mein hoher Herr, die Aufführung wird dem gnädigen Freund, selbst bloß als Aufführung betrachtet, viel Freude bringen. Es ist unglaublich, was der Geist hier gewirkt hat. Darsteller, die man früher nicht anders als unbedeutend bezeichnen konnte, sind zur wahren Wärme und Schönheit gediehen. Wir hatten gestern einen glorreichen Tag, am Morgen die ersten zwei Akte, am Abend den dritten. Sie werden ohne Unterbrechung vorgenommen und überwältigen uns alle. Am Schluß sprach der Freund in seiner Weise, die sich eben nicht wiedergeben läßt, seinen Dank oder vielmehr seine Freude dem Gesamtpersonal aus. Bedeutungsvoll hat er den Sinn einer solchen Aufführung erleuchtet und die sämtlichen dabei Beteiligten erhoben und geadelt, indem er erklärte, den Künstlern sei es vorbehalten, die gesunkene Kunst zu heben. *Porges* und ich entsinnen uns der Worte genügend, daß ersterer sie aufsetze und einer Zeitung übergeben könnte, deren Redakteur seltsamerweise die ganze Tragweite der an Umfang so kleinen Rede, wie es scheint, empfunden hat.
Es ist eigentlich gar nicht zu ersehen, was so ein Werk für einen Einfluß haben kann. Mir ist es, als ob mit ihm die wahre Schule begänne, und als ob man gar nicht ermessen könne, nach welchen Seiten dieser Baum Zweige tragen würde. Der augenblickliche Lohn, den der Freund darin fand, leblose oder eingeschläferte Wesen zu wecken und zu heben, ist schon von unermeßlichem Wert. Ihnen, mein König und Freund, bleibt der schöne Beruf, dem Augenblick die Dauer zu geben. Heil Ihnen, daß Sie es wollen! Die ›Meistersinger‹ sind groß und ganz und gar ein Triebschener Werk.«

»Innigstgeliebte Freundin, Sie sind ein Engel. Ihr letzter Brief hat mir dies aufs neue bewiesen. Nehmen Sie meinen wärmsten Dank für denselben entgegen und die Versicherung, daß Sie mir damit eine recht große und innige Freude bereitet haben. Daß ich nach jeder Aufführung entzückter war und die Flammen der Begeisterung für dieses gottvolle Werk mächtiger in mir schlugen! Zu den schönsten Stunden zähle ich die, die ich an der Seite des teuren Freundes, des unsterblichen großen Meisters während der ersten Aufführung seines herrlichen Werkes erlebte. Unvergeßlich werden sie mir ewig bleiben, gleichwie jene Reise nach Triebschen, an die ich immer mit der innigsten Freude denke.
Als treuer Freund fühlte ich mich vor zwei Jahren verpflichtet, Ihnen jenen Brief der Frau v. Schnorr mitzuteilen, worin sie sich erfrecht, die schamlosesten Verleumdungen gegen Sie und den Freund auszustoßen. Als treuer Freund glaube ich auch jetzt nicht, Ihnen verschweigen zu dürfen, daß ich aus ganz zuverlässiger Quelle weiß, daß ein Mann, der bisher von Wagner immer als ein treuer, aufrichtiger Freund angesehen wurde, dieselben nichtswürdigen Verleumdungen gegen Sie und den Freund aufbrachte. Dieser Mann ist Röckl. Sie werden begreifen, daß es mich

hart ankam, Ihnen dies mitzuteilen, aber ich hätte mir, der es so gut mit Ihnen meint, immer Vorwürfe machen müssen, wenn ich Ihnen dies nicht eröffnet hätte. Ich bitte Sie, sich vor diesem Menschen in acht zu nehmen und auch den Freund vor diesem zu warnen. Oh, diese niederträchtige Verleumdung! Sie können sich denken, wie wehe es dem treuen Parzival thut, daß seine treuen Freunde beständig das Ziel der Hinterlist und Bosheit sind. Oh, die Menschen! Die falschen Freunde! Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehn. Doch fürchtet nicht, es gibt noch schöne Herzen, die für das Hohe, Herrliche erglühn. Wie wahr hat Schiller hier gesprochen. Fürchten Sie nicht die Feinde, ihre Macht erlahmt, ihre Waffen zerschellen an dem festen, unerschütterlichen Glauben des Königs, Ihres Freundes. Seien Sie mir gegrüßt auf das Herzlichste und versichert, daß meine Liebe zu Ihnen und dem Freunde ohne Grenzen ist. Keine Verleumdung kann ihr schaden.«

Leider sollte der »Glaube« des Königs durch die nicht länger geheim zu haltenden Vorgänge in Triebschen heftig erschüttert werden. Die Tragödie Wagner-Bülow treibt unaufhaltsam zur Katastrophe. Aus dieser Zeit finden sich ergreifende Dokumente und Tagebuchaufzeichnungen Cosimas, deren Kenntnis erst einen klaren Einblick in diese Herzenskonflikte und ihre psychologischen Untergründe erschließen. Das Triebschener Kapitel, das überdies von dem Menschen Wagner in den fast täglichen Eintragungen in Cosimas Tagebuch unschätzbare Einzelzüge festhält, gehört zum Wertvollsten der gesamten Wagner-Literatur. Einen peinlichen Schatten auf das sonst so reizvolle Bild dieses Triebschener Idylls werfen die ständig wiederkehrenden, abfälligen Äußerungen Wagners über Mathilde Wesendonk, die er zugunsten Cosimas bis zur Bedeutungslosigkeit in seinem Leben herabzusetzen sucht. Mit Staunen liest man: »Wenn Frau Wesendonk sich damals gut benommen hätte«, oder »so angenehm mir diese teilnehmende Bekanntschaft war, die für mich sorgen wollte und konnte, ich war immer dem Ausreißen nahe«, oder »Minna und Mathilde suchten sich gegenseitig zu ärgern und zu reizen — und ich — an keine dachte ich!« Fatal aber klingt heute, da Wagners glühende Bekenntnisse der Welt längst bekannt sind, Wagners Behauptung: »Um hier keinen weichlichen Irrtum erstehen zu lassen, habe ich der Frau ihre Briefe zurückgeschickt und die meinigen verbrennen lassen (!), weil ich nicht will, daß irgend etwas bestehe, das annehmen lassen könnte, es sei hier eine ernste Beziehung gewesen.«

Der letzte Teil des Buches bringt ganz neue Aufschlüsse über den Verkehr der beiden großen Freunde Wagner und Liszt, die sich nach vielen Irrungen und Zwischenträgereien, am Lebensabend wieder zusammengefunden. Rührend Liszts Bekenntnis: »Was meine leidenschaftliche Bewunderung für Wagner ausmacht, bedingt eine gerechte persönliche Bescheidenheit. Ich bin glücklich, in ihm den göttlich inspirierten Meister anzuerkennen und meine Ehre darin zu finden, ihm als überzeugter und tiefergebener Schüler zu folgen.« Mit Wagners Tod schließt der inhaltsschwere Band ab, ein zweiter soll der »Herrin von Bayreuth« gewidmet sein. Möge der Autor hier, wo das Material nicht stark genug sein dürfte, das Buch wie diesmal von sich aus über alle Bedenken hinweg zum Erfolg zu tragen, besser bestehen!

DIE CHORPFLEGE AN EINER FREIEN SCHULGEMEINDE

Die folgenden Ausführungen gelten der allgemeinen Bedeutung der Chorpflege an einer freien Schulgemeinde, also des Teiles der Musikpflege, dem die wichtigste Aufgabe in einer gemeinschaftlichen Musikausübung zufällt.
Es ist kein Zufall, daß in der Kirche das Choralsingen, daß innerhalb eines ganzen Volkes das Volkslied, daß bei den Wandervögeln das Wandervogellied, in den studentischen Verbindungen das Kommerslied eine so große Rolle gespielt hat und zum Teil noch spielt. In jeder Gemeinschaft besteht das starke Bedürfnis, gemeinsam aktiv an der Musik beteiligt zu sein. Gesang ist den meisten von Natur gegeben. Wir haben jedoch das gemeinsame Singen im letzten Jahrhundert verlernt. Erst die Jugendbewegung hat über die Musikantengilden hinaus zum ersten Male wieder, unter besonderer Bevorzugung des Volksliedes das Chorsingen in große Teile des Volkes gebracht. Viele wertvolle Kräfte des alten Volksliedes vermögen uns noch heute zum Teil zu einen. Doch ergreifen sie nicht alle. Eine große Anzahl Menschen, und nicht die schlechtesten, stehen der Chorliteratur, wie sie in der Jugendbewegung gepflegt wird, fern. Volkslieder und Choräle, so schön sie sind und trotz ihrer überzeitlichen Werte können uns heute nicht mehr so erfüllen, wie einst Kirche und Volk. Gerade diese Probleme treten einem besonders klar entgegen, wenn man mit offenen Augen und Unbefangenheit mit der Schülerschaft freier Schulen Chormusik pflegt.
Ich will hier nur von der freien Schulgemeinde Wickersdorf sprechen, wo ich selbst tätig bin, ich glaube aber, daß auch in anderen ähnlichen Schulen diese Problematik stark in den Vordergrund tritt.
Gehen wir von den Gegebenheiten aus.
Wir haben Schüler, die größtenteils aus der Großstadt und aus wohlhabenden Familien kommen, und die ganz anders eingestellt sind als die Kreise, die sich unter ganz bestimmten Erwartungen zum Beispiel in Volksmusikschulen zu einer offenen Singstunde zusammenscharen. Das, was der Großstadtmensch, der heute stark in den Vordergrund tritt, unbewußt vor sich hin summt, sind keine Volkslieder, keine Choräle, auch keine Wandervogel- oder Kommerslieder, sondern aus der Jazzmusik stammende Schlager, die in ihrer stark rhythmischen Tendenz, in ihrer Schwungkraft von der verhaltenen schlichten Innerlichkeit und ruhigen Friedlichkeit des alten Volksliedes gänzlich abweichen. Man würde verzweifeln, wollte man auf diesem Boden die alte Chormusik erzwingen. Der Erfolg wäre der, daß überhaupt nicht mehr gesungen würde oder jedenfalls nur widerwillig ein gemeinschaftliches Singen zustande käme. Noch deutlicher würde diese Problematik in Erscheinung treten, wenn man etwa gar Volkstänze von diesen Schülern tanzen lassen würde. Beim Wandervogel mögen sie mit Freuden von innen heraus getanzt werden (was ich auch noch bezweifle), für den heutigen Großstadttyp, der vom Jazz herkommt, ist der Volkstanz jedenfalls eine Unmöglichkeit. Soviel Werte auch im Volkstanze liegen und soviel Gefahren demgegenüber auch der Jazztanz mit sich bringt, so ist mir doch die Ehrlichkeit und Offenheit, mit der der Großstadtmensch seinen Jazz tanzt und singt, tausendmal lieber als das Puritanertum vieler von einer veralteten Weltanschauung herkommenden, innerlich verkrampften Menschen, die alte Volkstänze mit bewußter, gemachter Fröhlichkeit tanzen. Viele leben heute aus einem Weltverbesserungstrieb heraus viel zu sehr in Theorien, es ist notwendig, daß wir uns lockern und einmal den Mut haben, auch gefährliche Erscheinungen unserer Zeit zu bejahen.
Wir müssen uns zu offener Ehrlichkeit durchringen, wollen wir mit der Musik in die weitesten Kreise dringen. Wer die Gelegenheit hat, die Großstadtjugend so kennenzulernen, wie es das Gemeinschaftsleben einer freien Schulgemeinde wie Wickersdorf mit sich bringt, der weiß, was für positive Kräfte hier liegen. Man würde sie vollständig unberücksichtigt lassen und ausschließen, wollte man nicht versuchen, aus ihrem Boden heraus eine Chorliteratur erstehen zu lassen. Daß Schlager nicht die richtige Literatur für das Chorsingen sind, ist einleuchtend, daß aber ein neuer Volksgesang in dieser Richtung liegen muß, wenn er den Menschen von heute ganz ergreifen soll, scheint mir doch notwendig. Wir dürfen nicht blind sein, der Mensch von heute ist nicht nur derjenige, der aus der Jugendbewegung herkommt und der nur sehr geringe Beziehungen zum Jazz hat, sondern weit in der Mehrzahl auch der Typ, den wir — für viele »leider« —

an den freien Schulgemeinden finden. Ich möchte die Frage nach einer bestimmten Chorliteratur hier noch offen lassen, es gibt tatsächlich auch kaum geeignete Chormusik in diesem Sinne, — ich appelliere an die Komponisten — wir wollen uns auch nicht festlegen, wollen aber ehrlich sein und wollen uns nicht etwas aufzwingen, was unserem Wesen nicht entspricht, wollen wachsam sein und darauf achten, in welcher Richtung unsere Chormusik liegen muß. Wir wollen uns dabei bewußt bleiben, welche Bedeutung der Chormusik zukommt, und wollen mit ehrlichem Verantwortungsgefühl Versuche, die noch durchaus notwendig sind, nicht mit negativer Kritik abtun. Das Ziel eines Chores muß ein freudiges, gemeinsames Suchen und Arbeiten sein, es muß sich ein verantwortlicher »Chor«geist bilden. Wir wollen in unseren Chorübungen alle im Dienste einer gemeinsamen Sache stehen.
Unter diesem Gesichtspunkte erhalten die Chorübungen eine neue Bedeutung. Die Chorstunden sind keine Paukstunden, kein notwendiges Übel, weil man Aufführungen beabsichtigt und dafür einstudieren muß, sondern sie erhalten Selbstzweck. Das Vorsingen wird nebensächlich. Daher ist es auch wichtig, daß möglichst die ganze Schulgemeinde am Chore beteiligt ist. Die Aufführung erhält erst dann wieder Sinn, wenn wir uns selbst das vorsingen, was wir uns bei den Chorübungen zu eigen, zum Eigentum gemacht haben. Es muß jeder, und wenn ein kleiner Chor vor einem Hörerkreis singt, auch der Hörer aktiv beteiligt sein, d. h. man muß immer das Gefühl des Eigentums, der Zugehörigkeit haben.
In diesem Sinne wächst wieder die Bedeutung der Vorführung.
Das konzertähnliche Vorspiel, das uns in den wöchentlichen Musikabenden entgegentritt, ist von hier aus zu verstehen. Es unterscheidet sich prinzipiell von dem Konzert des Podiumkünstlers, das gewöhnlich mehr oder weniger nur eine wirtschaftliche oder eine gesellschaftliche, nicht aber eine gemeinschaftliche Angelegenheit bedeutet und heute ja auch aus diesem Grunde von vielen abgelehnt wird.
Das Konzert wird immer bleiben, es wird auch immer besonders hervortretende Künstler geben, die das Bedürfnis haben, vielen etwas zu sagen. — Hier in den Musikabenden einer freien Schulgemeinde können wir die Richtung sehen, die dem Konzertwesen gegeben werden kann. *Helmuth Lungershausen*

KÖRPERLICH-MUSIKALISCHE ERZIEHUNG DURCH RUNDFUNK

Wer die von Jacques-Dalcroze geschaffene *Rhythmik* für einen der schönsten und sichersten Erziehungswege zur Musik hält und davon überzeugt ist, daß sie *die* Musikerziehungsart für das Kleinkind ist, wird es oft bedauert haben, daß es so wenige geeignete Lehrerinnen dieser Methode gibt (von Lehrern ganz zu schweigen), wo doch die Welt voller Bodeaner, Mensendieckerinnen, Loheländer, Labaner und ähnlicher Wesen ist. Im kulturarmen Osten des Reiches wächst sich dieser Mangel zum wahren Unglück aus; aber Not macht erfinderisch. Die Idee, rhythmisch-musikalischen Unterricht im *Rundfunk* zu geben, fand, so absonderlich sie zunächst erschien, in *Hermann Scherchen* einen warmen Förderer, und seit einem halben Jahre vermittelt der *Königsberger Sender* allwöchentlich solchen Unterricht, der sich steigender Beliebtheit erfreut und (wie eine Menge von Zuschriften beweisen) von Kindern, Eltern und Lehrern eifrig mitgemacht und besprochen wird.
Der Unterricht mußte sich an *Kinder* wenden. Der Erwachsene kann der persönlichen Einwirkung des Lehrers und der Gemeinschaft, die gerade beim Rhythmikunterricht wesentlich ist, kaum entbehren. Das Kind, das in der Welt des Spiels mit Körper und Seele gleich stark lebt, ist schöpferisch genug, um auf rein akustische Reize hin die sichtbaren Eindrücke und das Fluidum von Lehrpersönlichkeit und Gemeinschaft gleichsam hinzuzuerleben; ja es scheint, als ob die Unmöglichkeit des Vor- und Nachmachens dabei nicht immer ein Nachteil ist.
»*Rhythmische Spielstunde für die Kleinen*«: Im Senderaum Kinder aller Stände von drei bis dreizehn Jahren; sie gehören der Rundfunkgemeinde an, sind (dies strenge Bedingung!) völlig unvorbereitet und wechseln jedesmal. Den Rahmen der Spielstunde bildet eine Erzählung, der die Kleinen handelnd nach improvisierter Klaviermusik körperlich folgen. Das Geräusch ihrer Schritte, ihr Händeklatschen, ihr gemeinsames Sprechen und Singen (sie improvisieren kleine Liedchen) wird durch das Mikrophon aufgenommen. Die auswärts hörenden Kinder werden immer wieder angewiesen, mitzuspielen und mitzusingen, wie denn überhaupt der Konnex

zwischen ihnen und dem Lehrer nicht abreißen darf. Die *Fehler*, die im Senderaum bei der musikalisch-körperlichen Ausführung gemacht werden, zeigen dem Lehrer, wo durch erzählte Handlung oder Musik das richtige Verständnis noch nicht erzielt wurde. Es sind im allgemeinen dieselben Fehler, die sich bei den auswärts hörenden Kindern auch einstellen. Wenn die Körperbewegungen bei dieser Art Unterricht nicht immer korrekt ausgeführt werden, zumal dann nicht, wenn jede Aufsicht oder Hilfe von Eltern oder Erziehern am Lautsprecher fehlt, so bleibt doch der musikerzieherische Einfluß des Rhythmikunterrichts, wie die Erfahrung schon jetzt gelehrt hat, bestehen.
Die *Königsberger Versuche* haben gezeigt, daß die Dalcroze-Methode, die ja in Deutschland schon mannigfache Wandlungen durchlebt hat, noch weitere Möglichkeiten in sich birgt. Man wirft dem Rundfunk immer vor, er sei ein Förderer seelischen Nichtstuns. Hier wurde offenbar, wie er tätigem Leben dienen kann. Er läßt die Kinder spielen und erzieht sie zugleich *durch* Musik und *zur* Musik. Körper, Geist und Seele werden beeinflußt; durch die ordnende Kraft des Rhythmus können wir Aufmerksamkeit und Willen üben, die Körperbewegungen regeln, die Einbildungskraft anregen und zu selbständig-künstlerischer Gestaltung bringen, umgekehrt wieder lernt das Kind durch rhythmische Körper- und Sprachübungen die Elemente der Musik, Rhythmus, Linie, Dynamik, Phrasierung, Takt und Formgeschehen auf eigene Weise nicht nur hören, sondern miterleben. Wieweit im Rundfunk ein aufbauender Lehrgang über die Grundlagen hinaus möglich ist, wird die Zukunft lehren, auf jeden Fall wird hier Musik, Freude bringend und Werte schaffend, ein fester Bestandteil kindlichen Lebens.

Erwin Kroll

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

DAS »CEMBALOCHORD« — EIN NEUER VERSUCH ZUR LÖSUNG DER CEMBALOFRAGE

Der neue Klaviertypus, über den hier berichtet werden soll, bedeutet tatsächlich eine ebenso neuartige wie elegante Lösung des schwierigen Cembaloproblems. Sein Erfinder, der Jenaer Musikhistoriker Dr. *Werner Dankkert*, geht von dem Grundgedanken aus, unter Beibehaltung des Tonerzeugungsprinzips des modernen Klaviers — des Hammerschlags also — den klaren »Silberton«, die unverkennbare Eigenart der Kielflügelklangfarbe, zu gewinnen. Historische Treue und Stilechtheit durch die Anwendung moderner Mittel. Auf diese Weise sollen die ästhetisch-klanglichen Vorzüge des Cembaloklangs (Klarheit, »Schärfe« und Helligkeit usw.) mit der technischen Solidität des neuzeitlichen Klavierbaues vereinigt werden. (Bekanntlich ist ein originaler — nicht minder aber auch ein »rekonstruierter« Kielflügel — ein recht empfindliches Gebilde, das fortdauernd der sorgsamen Überwachung, Nachregulierung, ja Reparatur bedarf.)
Die Lösung der gestellten Aufgabe durch den Erfinder verdient höchste Bewunderung: es ist nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß der Cembaloklang hier mit absoluter Eindeutigkeit wiedergegeben wird, ohne daß der Spieler die vielen Nachteile des alten Kielinstrumentes mit in Kauf nehmen müßte.
An Versuchen ähnlicher Art herrscht zwar kein Mangel, wie allein schon die Patentliteratur der letzten Jahrzehnte beweist. So hat man z. B. vielfach versucht, durch den Einbau harter Schlagkörper und dergleichen in moderne Klaviere und Flügel cembaloähnliche Klänge zu erzeugen. Aber mit derlei primitiven Vorrichtungen hat das Cembalochord nicht das mindeste gemeinsam: vielmehr hat sein Erfinder von vornherein die Lösung im Sinne eines »*Ganzheitsproblems*« aufgefaßt. Das heißt, er war überzeugt, daß die beabsichtigte Wirkung unmöglich nur durch einzelne Abänderungen am heute gebräuchlichen Klaviertypus erzielt werden könnte; es galt vielmehr *alle* Teile des Klaviers auf das sorgfältigste dem barocken Klangideal dienstbar zu machen. Nur dem Zusammenwirken einer großen Vielzahl von genau aufeinander abgestimmten

Faktoren der Klangerzeugung — dem Ergebnis langjähriger Versuche und akustischer Berechnungen — ist die vollendete Nachbildung der klanglichen Eigenart des Cembalos zu verdanken. Bei einer genauen Prüfung der Konstruktion des Cembalochords wird man denn auch bemerken können, daß fast kein einziges Bestandstück des Aufbaues (wie Resonanzboden, Besaitung, Mechanik, Hammerform und noch vieles andere) mit den heute allgemein gebräuchlichen Klavierteilen übereinstimmt. Unter anderem wird ausdrücklich auf den unedlen, stets metallische Beifärbungen verschuldenden Eisenrahmen verzichtet; an seine Stelle tritt ein rein hölzerner, in akustischer Hinsicht »materialechter« und einheitlicher Aufbau.

Äußerlich betrachtet, gleicht das neue Instrument einem niedrig gehaltenen Pianino (abgesehen von seiner rechten gewölbten Flanke und einigen Sondereinrichtungen, welche eine akustisch günstige Verteilung der Schallmasse ermöglichen). Nur die große Zahl von Pedalen bzw. »Zügen« weisen auf seine vielfältigen Registriermöglichkeiten hin. Genau wie das alte Cembalo (und die Orgel!) bietet nämlich auch das Cembalochord dem Spieler die Möglichkeit, zwischen einer ganzen Reihe von verschiedenartigen Klangfarben und Stärkegraden (registerartig, also ruckweise!) abzuwechseln, ganz im Einklang mit dem ästhetischen Grundprinzip der Generalbaßmusik, der sogenannten Stufen- oder Terassendynamik. Neben dem gewöhnlichen (8′-)Ton in zwei Stärkegraden (forte und piano) liefert das Instrument eine glanzvolle Oktavenkopplung (8′ + 4′), einen zarten und trockenen Lautenklang und eine schalmeiartige, an die Orgel gemahnende Farbe. Eine sinnreiche Transponiervorrichtung ermöglicht es überdies, mit einem einzigen Handgriff die Stimmung um einen halben Ton zu erhöhen oder zu vertiefen: gewiß eine oft schätzbare Hilfe bei der Begleitung von Sängern oder auch im Zusammenspiel mit der Orgel oder anderen nicht auf Kammerton stehenden Instrumenten.

Obwohl das Cembalochord kaum mehr Platz beansprucht als ein gewöhnliches Pianino, kommt es doch an Klangstärke, Tonvolumen einem großen Kielflügel zum mindesten gleich, wenn es ihn nicht gar noch an Fülle übertrifft. Jedenfalls genügt ein einziges Cembalochord als Generalbaßinstrument selbst bei verhältnismäßig großen Orchester- und Chorbesetzungen, wie sie z. B. in Händel-Oratorien vorzukommen pflegen. Da zudem die Preisbemessung von seiten der Herstellerfirma (der Pianofortefabrik Gebrüder Glaser-Jena) absichtlich so niedrig wie möglich gehalten wird — der Preis eines Cembalochords kommt ungefähr dem eines erstklassigen Pianinos gleich —, so ist nunmehr nicht nur größeren musikalischen Körperschaften wie Oratorienvereinen, Theatern, Singgemeinden, Schulen usw., sondern auch weniger bemittelten Musikliebhabern dank dieser Erfindung die Gelegenheit geboten, die reiche Klavier- und Kammermusikliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts im ursprünglichen Klanggewande wieder erstehen zu lassen. Wer Bach, Händel, Couperin und Scarlatti und die vielen anderen Barockmeister einmal auf dem Cembalochord gespielt hat und so vertraut geworden ist mit dem virtuosen Glanz, der Farbenfülle, dem zierlichen Filigran der verkannten Ornamente, die auf diesem Instrument so leicht und wunderbar klar herauskommen, der wird kaum jemals Verlangen darnach tragen, zum stumpfen obertonarmen »Polsterklang« des modernen Klaviers zurückzukehren.

Ein nicht zu unterschätzender Vorteil des neuen Klaviertyps liegt endlich in seiner leichten Erlernbarkeit. Da nämlich die Anschlagsbedingungen ganz ähnlich wie bei dem modernen Klavier liegen — der Tastendruck ist sogar geringer und die Spielart somit leichter, perlender! —, so fallen die erheblichen mechanischen Widerstände fort, welche der alte Kielflügel, besonders bei »vollen Registern«, dem Fingerdruck des Spielers entgegensetzte. Das »volle Werk« des Cembalochords erfordert nicht viel mehr Kraftaufwand als das Pianoregister. Gleichwohl lassen sich auch die feinsten Vorschläge, Triller, Schleifen und sonstigen »Manieren« des Rokokozeitalters mit aller wünschenswerten Plastik und Geschliffenheit ausführen. So ist es auch dem mit der Technik des Kielflügels nicht vertrauten Pianisten ein leichtes, sich auf die neuen Anschlagsbedingungen umzustellen. Besondere Freude bereitet indessen das Zusammenspiel des Cembalochords mit anderen Instrumenten: hier erst treten all seine klanglichen Qualitäten ans Licht; in der unvergleichlich schönen Mischung des luziden, hellschimmernden Cembaloklangs mit den Streichern, in der idealen Verschmelzung mit der menschlichen Stimme. Man wird den Erfinder und die Erbauerfirma aufrichtig beglückwünschen dürfen zu ihren wahrhaft schöpferischen Leistungen.

Josef Baum

NEUE SCHALLPLATTEN

Electrola: Der Wunsch, einzelne Stücke von Bach aus ihrer formal strengen Umgebung herauszuheben und breitesten Schichten der Musikliebhaber zugänglich zu machen, mag dazu geführt haben, das es-moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier mit dem *Philadelphia Symphonie Orchester* unter Leitung von *Leopold Stokowski* aufzunehmen. Die Wahl gerade dieses stimmungsvollen Stückes mag begreiflich scheinen; dennoch wird der Charakter des Stückes durch die orchestrale Wiedergabe geradezu zerstört. Daß erst in dieser Fassung mancher Freude an dem es-moll-Präludium haben wird, kann wohl sein. Aber sollen wir aus einem Bach-Präludium ein Salonstück machen, und es, wie hier geschehen, Prelude nennen, was wohl anziehender klingen soll als das strenge Wort Präludium; oder soll uns das Präludium den Auftakt zu der folgenden Fuge bilden, geschrieben von Johann Sebastian Bach für das Klavier und nicht für das wohltemperierte Orchester in Philadelphia? — Die Orchesterplatten mit der Tannhäuser-Ouvertüre (Orchester: Mitglieder der *Berliner Staatsoper*, Dirigent: *Karl Muck*) sind außerordentlich gut gelungen (EJ 335/336). Bei dem Tenor *Richard Crooks* enthüllt anscheinend wieder einmal die unbarmherzige Schallplatte die Mängel dieser allzu flachen Stimme. Die Unterhaltungsmusik wird vom *Orquesta Tipica Victor* um zwei reizvolle Tangos mit belebter Stimmführung und charakteristischer Instrumentierung bereichert (EG 977). *Marek Weber* wie stets erfreulich, wenngleich der Foxtrott »Sage es nur« nach der Schablone gearbeitet ist. Aus der »Lustigen Witwe« singt *Walter Jankuhn* immerhin erfreulicher als *Uschi Ellert*.

Homocord: Empfehlenswert sind die Platten des Münchner Domchors unter *Ludwig Berberich* (4—2941). Der Chor singt mit ausgeglichener Klangkultur Werke von Palestrina und Clemens von Papa. Recht gelungen ist die Klavierwiedergabe von *Mieczyslaw Münz* in Werken von Sriabine und Ravel. Dagegen kann ich den Aufnahmen des *Orchesters der Münchner Staatsoper* unter *Knappertsbusch* nicht restlos zustimmen. Neben gut gelungenen Partien stehen in der Wiedergabe von Freischütz- und Tell-Ouvertüre klanglich matte, ja langweilige Stellen. Auch dem Bassisten *Michael Gitowsky* zuzuhören, ist keine reine Freude. Schweigen wir aber ganz von *Hans Heinz Bollmann* in »Friederike«; gekauft wird die Platte ja sicher trotz allem; erwähnen wir aber lieber die *Berliner Liedertafel* unter *Max Wiedemann*.

Lindström A.-G., Columbia: Nicht vernehmlich genug kann man die herrlichen Aufnahmen aus Tristan preisen (L S 3006/9/12). Das Bayreuther Festspielorchester leitet *Karl Elmendorff*. Solisten sind: die prachtvoll singende *Nanny Larsen-Todsen*, *Anny Helm*, *Gunnar Graarud* u. a. Man wird selten eine solch ideale Klangverschmelzung von Stimmen und Orchester auf der Schallplatte hören. Wer möchte da noch prinzipieller Gegner der Schallplatte sein?

Parlophon: Eine Platte, die »man« sich anschaffen sollte, ist das A-dur-Violinkonzert von Mozart, mit schlichter Reinheit und starker Gestaltung von *Joseph Wolfsthal* gespielt (P 9359/60). Dirigent: Dr. *Weißmann*. Übrigens künstlerische *Notwendigkeit* wäre es, die unvergleichliche Wiedergabe von Hindemiths Violinkonzert durch Wolfsthal auf der Schallplatte festzuhalten: den Freunden Neuer Musik zum Geschenk, dem Geiger zum Dank, den Ewig-Gestrigen zum Trotz! Um *Emanuel List* zu hören, wird man auch zur Platte P 9363/64 greifen (Götterdämmerung, Dirigent: *Eduard Mörike*). Beste Unterhaltung vermittelt *Hans Brausewetter*, beste Tanzmusik *Barnabas v. Géczy* vom Esplanade.

Tri-Ergon: Ohne etwas gegen das besondere photo-elektrische Verfahren sagen zu wollen, muß ich feststellen, daß die Klangwiedergabe des Meistersingervorspiels manchen Wunsch offen läßt. Es klingt alles matt; wo der Fehler liegt, an der Aufführung oder an der technischen Aufnahme, läßt sich natürlich nicht mit Sicherheit sagen. — An die Wunder der *Wurlitzer-Orgel* vermag ich nicht recht zu glauben. Das Individuelle der Instrumente weicht hier einem Klangschema, das auf die Dauer ermüdet. *Eberhard Preußner*

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (3. Februar 1929). — »›Felix Meritis‹« von *Hanns Herrland.* Über Mendelssohn. — (13. Februar 1929). — »Wagners Befreiung durch Schopenhauer« von *Kurt Engelbrecht.*

BERLINER TAGEBLATT (6. Februar 1929). — »Siegfried Ochs †« von *Alfred Einstein.* »Die Tat von Siegfried Ochs hat sich mit der Wiederbelebung von Bach und Händel nicht erschöpft; neben dem klassischen und romantischen Chorwerk hat er vor allem die Lebenden gefördert, und ohne ihn wären sowohl der Chorkomponist Bruckner wie Hugo Wolf und Max Reger mit ihren Chorwerken vermutlich um ein Jahrzehnt verspätet, als erst im Tode Gefeierte, zu Wort gelangt.«

DER TAG (17. Februar 1929). — »Opernkulturkampf« von *Alfred Schattmann.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (6. Februar 1929). — »Felix Mendelssohn-Bartholdi« von *Paul Spann.*

DÜSSELDORFER NACHRICHTEN (4. Februar 1929). — »Jazz — eine musikalische Perversität« von *Bronislav Huberman.* »Ehe ich mich auf das Thema überhaupt einlassen will, möchte ich betonen, daß Jazzmusik mir verhaßt ist. Ich halte es für unmöglich, daß ein ernsthafter Künstler seinen Ideen durch diese gebrochenen Rhythmen Ausdruck zu verleihen wünschen kann.«

FRANKFURTER ZEITUNG (9. Februar 1929). — »August Halm« von *Willi Apel.* »Halms einzigartige und überragende Bedeutung als Musikschriftsteller ist bekannt genug. Nur wenige aber wissen, daß er ein *Maler* war, der in fast tausend Aquarellzeichnungen ein Œuvre hinterlassen hat, um das ihn mancher berühmte Kunstgenosse beneiden würde. Für ihn war es ein freies und heiteres Erholungsspiel. Jede Veröffentlichung dieses großartigen Parergons scheute er, um nicht noch in den Verruf des Malers zu kommen, nachdem seine gleichzeitige Betätigung als Musiker und Schriftsteller oft genug Anlaß billiger Vorwürfe war. Was war er noch? Prophet und Wegbereiter, der bewußt wieder die erste Gebrauchsmusik geschrieben hat und in einer Zeit, da das hundertfach besetzte Orchester triumphierte, längst zur Musik mit einfachsten Mitteln übergegangen war. So mag es wohl auch noch eine Zeitlang dauern, bis das deutsche Volk sich bewußt wird, was dieser Mann für seine Musik und seine Kultur bedeutet.« — (12. Februar 1929). — »Siegfried Ochs zum Gedächtnis« von *Karl Holl.* »›Der‹ deutsche Chordirigent im letzten Viertel des 19. und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, der aus eigener Initiative, zum Teil sogar aus eigenen Mitteln, an zentraler Stelle für das Chorwesen des ganzen Landes ein Vorbild vokaler Kultur aufgerichtet hat. Begründer des Philharmonischen Chors in Berlin; Meisterinterpret von Bach und Händel; Herold von Heinrich Schütz; Vorkämpfer für Berlioz, Liszt, Brahms, Wolf, Bruckner und Reger. Vor kaum einem Jahr haben wir den noch immer spannkräftigen Siebziger gefeiert. Jetzt müssen wir seiner in Trauer gedenken.«

HAMBURGER FREMDENBLATT (6. Februar 1929). — »Land ohne Musik?« von *Clemens Graf Podevils.* Über England und seine Musik.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (27. Januar 1929). — »Musikalische Begabung« von *Heinrich Werlé.* — »Die Musik zum Film und ihre künstlerische Berechtigung« von *Alexander Laszlo.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (3. Februar 1929). — »Deutsches und französisches Musikempfinden« von *Ernst Křenek.* Eine außerordentlich geschickte Herausstellung typischer Gegensätze zweier Völker. Bei der Kennzeichnung des deutschen Musikempfindens heißt es: »Im deutschen Kulturgebiet fällt man gern ins entgegengesetzte Extrem. Der unselige Geist des neudeutschen Zentralismus supponiert mangels einer effektiven Homogenität des Volkskörpers eine äußerliche Gleichheit der Neigungen und Bedürfnisse, und so wie den Deutschen der sie einende Bedarf nach Persil vom Himmel herab suggeriert wird, so werden sie neuerdings zu kollektivem Konsum von Einheitskunst durch deren staatliche Bewirtschaftung aufgemuntert. Ein schon die unmündigen Kinder erfassendes rigoroses Erziehungssystem und ingeniöse Vervollkommnungen der Rundfunkorganisationen sorgen, daß keiner entrinne — es ist wie ein Ersatz für die allgemeine Wehrpflicht. Der Grund aller dieser Ver-

ranntheiten ist die Fiktion, daß der erleichterte Zugang und größere Umsatz von Kulturgütern auch das Kulturniveau sogleich hebe, und die innerste Ursache ist die Unharmlosigkeit des deutschen Gemüts, das immer wieder den Drang hat, spontane Entwicklungen des Lebens durch Organisation willkürlich zu beeinflussen. War früher eine übersehbare Schicht von wirklich an der Kunst Interessierten vorhanden, so stehen wir heute dank der Fiktion einer umfassenden Demokratie vor einer unübersehbaren Masse, die nichts verbindet als ihre Uninteressiertheit an allem Geistigen.« — »Die Jugendmusikbewegung« von *Fritz Valentin.*

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (5. Februar 1929). — »Der Rückbildungsprozeß im Konzertleben und in der Hausmusik« von *Artur Holde.*

VOSSISCHE ZEITUNG (2. Februar 1929). — »Begleitmusik« von *Grete Fischer.* — (6. Februar 1929). — »Siegfried Ochs †« von *M. M.* — (9. Februar 1929). — »Die Dauerkrise der Oper« von *Adolf Weißmann.* »Aber es bedarf diktatorischer Maßregeln, um den Stand unseres Opernwesens den reißend wechselnden Verhältnissen anzupassen. Die erste wäre die: von den 90 Operntheatern in beschleunigtem Tempo etwa 70 zu kassieren. Das hieße freilich: soundso viele Menschen brotlos machen. Diese Hunderte, aus denen nur die Allerersten für den Betrieb der Oper auszusondern wären, wirtschaftlich anders zu versorgen, scheint allerdings eine ungemein schwierige Aufgabe. Die Entlastung der betreffenden Städte eröffnet immerhin Möglichkeiten. Aber wir stehen vor der Wahl: entweder so diktatorisch zu verfahren oder jahre-, jahrzehntelanges Siechtum des deutschen Opernwesens mit allen seinen demoralisierenden Wirkungen anschauen und ertragen zu müssen. Was ist grausamer?« — (16. Februar 1929). — »Diskussion über die Matthäus-Passion. Briefe von Siegfried Ochs und Moritz Heimann«, mitgeteilt von *Max Marschalk.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 56. Jahrg./5—7, Berlin. — »Schallplatte, Rundfunk und Hausmusik« von *Roderich von Mojsisovics.* — »Kritik der neuen Musikerziehung« von *Siegfried Günther.* Der Autor behandelt in interessanten Ausführungen das Thema »Bildung und Bildsamkeit«. — »Siegfried Ochs †« von *Paul Schwers.*

ANBRUCH I/11, Wien. — Unter diesem verkürzten Namen erscheinen die früheren Musikblätter des Anbruch in neuer Form. — »Rettung Wagners durch Karl May« von *Ernst Bloch.* Der bekannte Philosoph schreibt: »Nur von links wird auch neu gesehen. Denn wer hier steht, blickt mindestens von der Seite ins Vergangene hinein. Dadurch rücken Dinge zusammen, die vorher weit voneinander entfernt schienen. Je wilder man zu Wagner kam, desto lehrreicher ist das jetzt. Der Fall eines Jungen gehört hierher, der einmal sechs Stunden im Ring aushalten mußte. Seitdem haßte er diese Musik; sie sah aus wie die gute Stube, war auch genau so seßhaft und langweilig wie der Besuch darin. Da hörte er später, ganz gelegentlich, den Matrosentanz aus dem Holländer, die großartige None, die Pikkoloflöte als Bootsmannspfeife. Gleich wurde das Stück wild, bunt, kolonial; Karl May und Richard Wagner schüttelten sich die Hand. Ein Wort zuvor, damit der Händedruck nicht zu früh stimme. Weder Wagner noch Karl May sind dem Verfasser, was sie dem Leser sind, der sich über ihre Zusammenstellung wundert, schlicht ärgert oder auch schlicht freut. Wagner ist eine Verlegenheit, das ist ja klar, aber Ironie an ihr ist billig, unverschämt und hilflos, wird nirgends gemeint. Und Karl May, an sich schon einer der spannendsten, buntesten Erzähler, steht gut für Jahrmarkt, Kolportage, für Wesen also, deren Improvisation und Grelle man ja wichtig, fast ernst zu nehmen hat. Rettung Wagners durch Karl May bedeutet also keinen Witz auf einem Leichenschmaus, sondern ein lebendiges Stück, die gute Stube auf dem Jahrmarkt, eine Zuspitzung von Tendenzen. Wagner in Kolportage ist die Übertragung der genialsten Fragwürdigkeit auf die Ebene einer heutigen Frage.« Der Autor schließt: »Man muß Wagner hören lernen, wie man Karl May verschlang, mit ihm auf den Jahrmarkt gehen. Dann hören die Phrasen auf, weil sie noch greller werden, auch das Züchtige verlieren, das sich feierlich nennt. Das ›Unvornehme‹ dieser Musik, das man immer fühlte, das ›Nicht-Legitime‹, das ihr gerade von der guten Stube vorgeworfen wurde, zeigt Meßlärm an Wagner, offenbare Kolportage genug. Beim Bart seiner Propheten, er hat die Festwiese nicht so gemeint, an Ort und Stelle, aber dieser Ort und diese Stelle interessieren ja nicht. Auch blüht auf dem Jahrmarkt noch keineswegs die gesuchte ›Genieweise‹ Wagners,

doch immerhin besser als in den Plüschstädten und ihrer Repräsentation eines nicht mehr Vorhandenen. Waldvöglein singt sein Ansichtskartenlied, Siegfried zieht durchs wilde Kurdistan, Berg- und Talbahnmusik klingt unter Walhall, das Vorstadtkinoplakat reicht mit grellsten Szenen, pastosen Schicksalen auf die Bühne — man merkt die Absicht und ist nicht verstimmt.« — »Das Schubert-Jahr ist zu Ende« von *Ernst Křenek*. Aus der Ablehnung der üblichen Schubert-Feiern entwickelt sich ein tiefes Bekenntnis Křeneks zu Schubert. Auf die Gegenwart eingehend, wendet sich Křenek gegen den »Serienmenschen«, gegen die Demokratisierung der Kunst und plädiert für die »Mischung heterogener Elemente auf kleinem Raum«. Österreich könnte seiner Ansicht nach wieder einmal diesen Raum abgeben. »Erst wenn sich wieder in irgendeinem Sinn überschaubare Kreise bilden, wird es wieder so etwas wie eine deutsche Kultur geben. Österreich könnte ein solcher Kreis sein, wenn Gott ihm die Talente weiter schenken will, die seine Tradition bilden.« — »Nachtmusik« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. Beachtenswerte Ausführungen über Interpretation und Zerfall der Werke.

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER IX/19—21, Berlin. — »Die Opernszene erneut sich« von *Hans Curjel*. In dem interessanten Aufsatz sagt der Autor über das Thema »Wille und Vorstellung des Autors« folgendes: »Es ist selbstverständlich, daß beide aufs äußerste respektiert werden müssen, sofern es sich um Werk-Wille und Werk-Vorstellung handelt. Allerdings muß unumwunden gesagt werden, daß der Reproduzierende zuweilen mehr erkenntnismäßige Einsicht besitzen kann als der Schöpfer selbst, der seinem eigenen Werk oft in zu starker Nahsicht gegenübersteht. Allerdings muß diese erkenntnismäßige Einsicht der Reproduzierenden (und zum Reproduzierenden zählt der Gestalter der Opernszene) unmittelbar im Werk verankert sein, dessen Integrität grundsätzlich und ausschließlich gewahrt bleiben muß. Das Wesentliche für die Gestaltung der Opernszene ist jedoch, daß Wille und Vorstellung des Autors keine formalen Begriffe sein können. Sie bühnenmäßig zu realisieren kann nicht heißen, sie historisch getreu aufstellen; sie zu realisieren kann nur heißen, ihren Kern Wirklichkeit werden zu lassen. Oder anders ausgedrückt: Wille und Vorstellung des Autors ist eine gleichsam absolute Materie, die in den verschiedenen zeitlichen Perioden verwandelte Gestalt annimmt. In diesem Sinn ist es selbstverständlich, daß die Wirkung, die von der Opernszene ausgeht, um so stärker und reizvoller ist, je mehr die angewendeten Mittel dem optischen und sinnlichen Empfinden des jeweiligen gegenwärtigen Konsumenten entsprechen. Tiefe Wechselwirkung liegt vor: das Absolute wird durch die optischen Mittel des Aktuellen lebendig, das Aktuelle seinerseits wird durch die Verbindung mit dem Kunstwerk mit absoluten Elementen durchsetzt, ja zum Absoluten gesteigert.« — »Dramen nach Hoffmann« von *Paul Alfred Merbach*. — »Theater der Totalität« von *L. Moholy-Nagy*. — »Max Schillings« von *Julius Kapp*.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED XXXI/1 u. 2, Wien. — »Die gereimte Volksdichtung in Kärnten« von *Oswin Moro*. — »Zur Weise der Kärntner Volksballade« von *Anton Anderluh*. — Weitere Beiträge mit zahlreichen Notenbeispielen befassen sich ebenfalls mit dem Kärntner-Lied.

DAS ORCHESTER VI/3—4, Berlin. — »Zwei unbekannte Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdi« von *F. Michelsen*. — »Franz Grillparzer als Komponist« von *Ernst Mannheimer*.

DER SCHEINWERFER II/10, Essen. — »Erwin Dressels ›Armer Columbus‹« von *Max Herre*. »Über aller Witzigkeit aber steckt in dieser Musik ein Ernst von jener Art, wie ihn Tartarin von Tarascon besitzt, wie er sich durch Cervantes, Don Quichotte zieht, wie er in Till Eulenspiegel unter der Narrenkappe vorleuchtet. Moderne Musik? Lassen wir so blasse Schlagworte fallen und hören wir, wie Dressel musiziert!« — »Mein ›Armer Columbus‹« von *Arthur Zweiniger*. Der Dichter über das Bühnenwerk.

DEUTSCHE RUNDSCHAU 55. Jahrg., Band CCXVII, Berlin. — »Romantik von Einst und Jetzt« von *Richard Benz*. — »Johannes Brahms« von *Wilhelm Bopp*. Eine umfassende, lesenswerte Studie.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXVII/Nr. 492, Berlin. — »J. S. Bachs zwei- und dreistimmige Inventionen im Unterricht« von *Fritz Reuter*. — »Artikulation und Phrasierung« von *Hermann Keller*. — »Pflege der Hausmusik« von *Paul Mies*.

DIE MUSIKERZIEHUNG VI/1, Berlin. — »Zur Frage der Fachberatung an Volksschulen« von *Paul Firchow*. — »Psychologie der Übung« von *Herbert Schulz*. — »Etwas von der Stimmpflege« von *Chr. Gäbel*.

DIE MUSIKWELT IX/2, Hamburg. — »Geistigkeit und Sinnlichkeit in der Musik« von *Werner Karthaus.*

DIE STIMME XXIII/5, Berlin. — »Moderne Stimmbildung« von *Jörgen Forchhammer.* — »Die preußischen Richtlinien für den Musikunterricht an höheren Schulen« von *R. Jeuckens.*

DIE VOLKSBÜHNE III/11, Berlin. — »Der Tonfilm« von *Wolfgang Hoffmann-Harnisch.*

PULT UND TAKTSTOCK VI/(Januar-Februar 1929), Wien. — »Das Orchesterkonzert ohne Dirigenten« von *Alfred Szendrei.* — »Korrepetieren« von *H. F. Redlich.* »Man könnte — ein Wort Voltaires stark parodierend — sagen: Wenn es keinen Korrepetitor gäbe, er müßte erfunden werden. Der Korrepetitor von heute ist nämlich aus dem Chemismus der modernen Bühne nicht mehr hinwegzudenken. Aus der leicht humoristisch wirkenden Lehrlingsfigur von gestern ist ein nicht zu umgehender künstlerischer Faktor geworden, der nicht nur seinen ›Marschallstab‹ im Tornister trägt, sondern in sich die Qualitäten des Dramaturgen, Regisseurs und Kapellmeisters vereinen muß. Die artistische Tendenz, das philologisch-literarische Niveau, kurz der Gesamtcharakter einer Einstudierung liegt in seinen Händen. Zwei Umständen vor allem verdankt er die Gewichtigkeit seiner Stellung: den ungeheuren stofflichen Forderungen, die das Publikum eines Repertoiretheaters stellen darf, und der komplizierten Struktur des nachwagnerischen Opernwerkes, das den dirigierenden Kapellmeister mit rein orchestertechnischen Problemen zumeist überhäuft, andererseits das rein musikalische Studium jeder Partie zu einer ungemein schwer lösbaren Rechenaufgabe macht. Die dramaturgisch-philologische Belebung zahlreicher älterer Bühnenwerke einerseits (Gluck- und Händel-Renaissance, Marschner, Verdi in seinen weniger populären Werken!), die Überwindung apperzeptioneller Schwierigkeiten im nachwagnerischen Opernwerk (von Strauß und Schreker bis Křenek und Hindemith) andererseits bilden somit den Kern der *modernen Korrepetitionspraxis,* die heute auf ein volles Jahrhundert Entwicklung zurückblicken darf.« — »Zu meinen Orchesterwerken op. 43a, 54, 58« von *Ernst Křenek.* Kurze, aber wichtige Notizen Křeneks über sein Schaffen.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 87. Jahrg./6 u. 7, Berlin. — »Opernkrise« von *S. Brichta.* — »Gesangsbegleiter« von *Curt Brache.* — »Siegfried Ochs, der Musiker und Mensch« von *Max Chop.* — »Siegfried Ochs« von *Karl Wiener.* — »Siegfried Ochs und sein Philharmonischer Chor« von *Ernst Schliepe.* — »August Halm †« von *S. Brichta.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 96. Jahrg./2, Leipzig. — »Franz Schuberts und Carl Zöllners ›Das Wandern ist des Müllers Lust‹« von *Alfred Heuß.* — »Zwei neue Opern ›Die Räuber‹ und ›Die beiden Foscari‹ von Verdi« von *Rudolf Franz.* — »Der vertriebene Schulmusiker« von *Alfred Heuß.* — »Meine Erinnerungen an Franz Liszt« von *Johannes Merkel.*

ZEITSCHRIFT FÜR SCHULMUSIK II/2, Berlin. — »Lessing und die Musik« von *Richard Münnich.* Eine lesenswerte Arbeit. — Die übrigen Beiträge sind köstliche Faschingsaufsätze, der eine heißt: »Das Preußische Unkulturministerium und die Schulmusik, ein Böckeschießen in 2700 Separatabzügen, monatlich ins Haus gebracht« von Theobald Nulliciol. Der Schluß lautet: »Nieder mit Kestenberg —! Anders soll's werden in der preußischen Akademie — ich schwer's, ich schwer's.«

AUSLAND

DER AUFTAKT IX/1, Prag. — »Musikgeschichte als Geisteswissenschaft« von *Alois Haba.* »Für den überwiegenden Teil der Menschheit bedeutet das Anhören einer Musikform ungefähr soviel wie ein Traum. Nur Bruchteile von Rhythmen oder Melodien bleiben im Gedächtnis. Kürzere Lieder, welche oft gesungen werden, befestigen sich dauernd im Gedächtnis. Auch die systematische Musikpflege in den Volksschulen und höheren Schulen hat vorläufig die Menschheit nicht weiter gebracht. Der musikschöpferische Vorgang und seine Gesetze sind für die Menschheit ein Geheimnis, sogar für viele Musikschöpfer.« — »Zwei deutsche Aufsätze des Gymnasiasten Gustav Mahler« von *Hans Holländer.* — »Atonale Strebungen um 1300« von *Alfred Lorenz.* — »Moderne Musik auf der Grammophonplatte« von *H. H. Stuckenschmidt.* — »Rundfunk und allgemeines Musikleben« von *Frank Warschauer.* — »Dreigroschenoper und Beggars opera« von *Peter Epstein.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 69. Jahrg./3 u. 4, Zürich. — »Von der deutschen Schulmusikbewegung« von *Hans Joachim Moser.* — »Die Stadtpfeiferei von Neuenburg im 16. und

17. Jahrhundert« von *Eduard M. Fallet.* — »Die Musik im Zeitalter des Materialismus« von *Erhart Ermatinger.*

THE CHESTERIAN X/Nr. 76, London. — »Cello amoroso« von *Frederick H. Martens.* — »Afrikanische Orchester« von *Thérèse Lavauden.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1032, London. — »Musik im Kino« von *Leonid Sabaneev.* »Vor wenigen Jahren wäre es noch absurd gewesen, Kinomusik als ein ernsthaftes musikalisches Problem zu behandeln. Aber die Zeiten ändern sich schnell, und das Kino ist heute im sozialen künstlerischen Leben vielleicht ein wichtigerer Faktor, als es Oper und Drama in unseren Tagen sind.« Der Autor weist auf folgende Diskrepanz hin: im Film letzter Triumph technischen Könnens, in der dazu erklingenden Musik Primitivität und Rückständigkeit. — »Orchestrale Balance« von *Tom S. Wotton.* Die Frage des Ausbalancierens in der Instrumentation wird sehr gut behandelt. — »Notiz zur Natur der Oper« von *Dyneley Hussey.* — »Die Musik in Sowjetrußland« von *Eugen Braudo.*

THE SACKBUT IX/7, London. — »Excursions« von *Ursula Greville.* — »Die neue Instrumentation« von *Egon Wellesz.* Ein interessantes Resumé aus Wellesz' Werk »Die neue Instrumentation«. — »Musik in Sowjetrußland: eine Bilance« von *Rutland Boughton.* Der Autor geht aus von Rimskij-Korssakoff, bei dem er Liszt-Einflüsse hervorhebt, und von Mussorgskij, den er ebenso »abseits von den Komponisten mit den deutschen und Lisztschen Einflüssen« nennt, wie »Dostojewskij von denen seiner literarischen Zeitgenossen«. Nachdem er die Emigranten Strawinskij und Prokofieff gestreift hat, spricht er eingehend von den typisch sowjetrussischen Komponisten, besonders von den Liedern, so z. B. von Constantine Schvedovs Liedzyklus auf Alexander Blocks »Die Zwölf«. Über Schaljapin sagt der Autor: »Im heutigen Rußland gilt Schaljapin vom niedrigsten Musiker bis zum Kommissar für Erziehung als großer Künstler und als verachtungswürdiger Mensch«. Als zweites Werk bespricht der Autor die Sammlung »Lieder des russischen Volkes, herausgegeben von Dolivo-Sobotnitski, mit übertragenen Versen von S. Zajanitski und Begleitung von Lobatscheff«. Ferner werden erwähnt ein Gesang auf Lenin von Schlechter und Davidenkos »Der Kommunist«. — »Eine Fantasie in c-moll« von *Felix Goodwin.* — »Der junge Komponist« von *Norman Demuth.* — »Bittners Mondnacht und Schrekers Der singende Teufel« von *Wilhelm Altmann.*

LA REVUE MUSICALE X/4. — »Über Strawinskij« von *B. de Schloezer.* Nachdem der Autor das Problem des »Stils« in der Musik erörtert und dabei festgestellt hat, daß der modernen Musik der große stilbildende Faktor fehlt, sagt er: »Weil Strawinskij um diesen Stand der Dinge wußte, weil er tief das Bedürfnis nach einem Stil, nach einer überindividuellen Struktur fühlte, deshalb wandte er sich den Meistern des 18. Jahrhunderts zu. Es liegt nicht im Bereich der Möglichkeiten des Künstlers, und sei er noch so groß, sich einen Stil zu wählen; und wenn er nun in eine ausgeprägt individualistische Epoche hineingeboren ist, in der jeder, der schaffen und produzieren will, gezwungen ist, seine Eigenheiten zu übertreiben und heftig den anderen sich zu widersetzen, so bleibt ihm keine andere Wahl als der Versuch, die Formen der *Geschichte* wieder zu beleben.« Die Werke dieses »Stiles« sind das Oktett, Ödipus Rex und Apollon-Musagète. Strawinskijs Bemühen, sachlich und unpersönlich zu schreiben, leitet der Autor aus einer spezifisch russischen Eigenschaft ab: »Es ist ein Zug, den man bei sehr vielen russischen Künstlern findet — bei Dichtern, Romanschriftstellern, Malern und Musikern: eine gewisse Tendenz, sich zu entpersönlichen, aufzugehen im Kollektiv oder sich wenigstens immer in Kontakt mit der Masse zu halten, auf die eine oder andere Weise mit dem Volk, in dem Volk zu sein, daher der Wunsch rührt, sich an alle zu wenden, und das instinktive Mißtrauen dem gegenüber, der einzeln, isoliert, zurückgezogen ist.« Der Autor erwähnt Alexander Block, der als größter der russischen Symbolisten sich endlich dennoch ganz dem Volk zuwandte. Schloezer weist dann besonders auf den intimen Kontakt Strawinskijs mit dem Volk hin. Im folgenden Kapitel (dieser Monographie über Strawinskij, die demnächst erscheinen wird), betitelt »Eine klassische Kunst«, ist sehr lebendig die Schilderung der musikalischen Lage, als Strawinskij 1910 nach Paris kam. Das Kapitel schließt mit den Worten: »Es bedurfte des Genies Strawinskij, seines allen Kompromissen abholden Radikalismus, seiner Freude am Wagnis und dieses Fehlens jedes ästhetischen Aristokratismus, das wir bei den meisten russischen Künstlern gefunden haben, um eine klassische Kunst wieder erstehen zu lassen und wieder einen Stil mitten in diesem ›Krieg aller gegen alle‹ zu bilden, dessen Schauspiel uns das moderne Musikleben bietet. Ich sage nicht: eine ›neo-klassische‹ Musik,

denn dieser Begriff bezeichnet meiner Ansicht nach nichts.« — »Notizen über Philipp de Vitry« von *A. Machabey.* — »Eduard Mörike und Mozart« von *André Cœuroy.* — »Alexander Tansman« von *Raymond Petit.* — »Die Sensibilität in der zeitgenössischen Musik« von *Charles Koechlin.*

LE MENESTREL 91. Jahrg./4—7, Paris. — »Die Sängerschulen und die Chormusik« von *Henri Bachelin.*

MUSIQUE II/4, Paris. — »Franz Liszt und die Etappen der modernen Musik« von *Vladimir Jankelevitsch.* — »Die ›Chôros‹ von Villa-Lobos« von *Suz. Demarquez.* Villa-Lobos ist ein 1890 geborener brasilianischer Komponist. — »Die Tanzschrift Rudolph v. Labans« von *Willi Reich.*

MODERN MUSIC VI/2, Neuyork. — »Rußlands starke Männer« von *Leonid Sabanejeff.* Über Prokofieff. Der Autor schreibt bei seiner Parallele zwischen Prokofieff und Beethoven: »Prokofieff ist der erste Russe, der in seiner Musik lachte, und darin ähnelt er wiederum Beethoven.« Der Autor meint, Prokofieff sei der erste gewesen, der Rückkehr zur Klassik propagiert habe, zu einer Zeit, als Strawinskij noch ein Gefolgmann des Impressionismus war; Hindemith sei »ein deutscher Prokofieff«. — »Eine Fürsprache für die wahre Komödie« von *G. Francesco Malipiero.* Die Aussichten für die Wiederbelebung der Opera buffa werden untersucht. »Die Möglichkeiten der Opera buffa hängen ab von der Wiederbelebung des Geistes«. — »Die Lyrik Milhauds« von *Aaron Copland.* — »Jerome Kern« von *Robert Simon.* — »Notierte Geräusche — die Instrumentation von morgen« von *Carol Berard.* Der Autor nennt die heutigen Komponisten (Strawinskij, Schönberg und die anderen), dem Wesen nach nicht so sehr verschieden von Bach, Beethoven, Mozart oder Wagner. »Die Zukunft der Musik liegt in der Gewinnung, Unterordnung und Organisierung der Geräusche.« Er verweist auf Russolos Geräuschmusik.

MUSICA D'OGGI XI/1, Mailand. — »Apollon Musagete« von *B. de Schloezer.* — »Stradivarius, der große Violinbauer von Cremona« von *Alberto de Angelis.*

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXV/4, Turin. — »Unveröffentlichte Briefe Verdis an Léon Escudier« von *J.-G. Prod'homme.* — »Dokumente zur Musikgeschichte von Florenz« von *L. Cellesi.* — »Die Tendenzen in der gegenwärtigen Musik« von *Ettore Desderi.* Über den rhythmischen Faktor. — »Hat die Methode Jaques Dalcrozes als Grundlage den Tanz?« von *Luigi Ernesto Ferraria.*

MUSIK-KULTUR IV/1, Stockholm. — »›Du Gamla du Frias‹ Melodihistoria« von *Nils Dencker.* — »Beethoven och Flöjturet« von *Georg Kinsky.*

EESTI MUUSIKA I/1, Tartu: Eine neue estnische musikalische Monatsschrift. — »Die Aufgaben der Musik vom Standpunkt der estnischen Volkskultur« von *H. Laksberg.* — »Die entwicklungsgeschichtliche Mission des estnischen Volksliedes« von *Robert Lach.* — »Die Kannel bei den Esten« von *Elmar Arro.* Die Kannel ist ein altes, heute ausgestorbenes Nationalinstrument. — »Die Richtlinien einer Entwicklung der Kirchenmusik« von *A. Paris.*

DE MUZIEK III/5, Amsterdam. — »Musik und Nationalität« von *Willem Pijper.* »Musik ist nicht international, Musik ist universal.« — »De Hedendaagsche Muziek in Spanje« von *Adolfo Salazar.* *Eberhard Preußner*

PERSSIMFANS 1828—1829/1, Moskau. — Die »Perssimfans« konnte im Februar 1929 auf eine siebenjährige Tätigkeit zurückblicken. — Den Lesern der »Perssimfans« wird über das »Leipziger Orchester ohne Dirigenten« berichtet. — 2. — Des 35. Todestages von Pjotr Iljitsch Tschaikowskij wird gedacht. Auf das Haus-Museum in Klina und das Tschaikowskij-Haus in Wotkinsk wird hingewiesen. — 3. — Einführende Aufsätze über Richard Wagner werden geboten. — Ein Brief Alfredo Casellas wird veröffentlicht. — 5. — Rimskij-Korssakoff wird einfühlend gewürdigt. — 6. — Eine Einführung in S. Prokofieffs Werke und biographische Notizen über den Komponisten, ferner eine gut orientierende Mitteilung über das Berliner Philharmonische Orchester und eine Statistik der Neueinstudierung von Opern auf deutschen Bühnen 1927—1928. — 7. — Bis zum 1. Januar 1929 hat die »Perssimfans« 56 Arbeiterkonzerte veranstaltet, die insgesamt von 89200 Hörern besucht waren. Nur für drei dieser Konzerte mußte Eintrittsgeld gezahlt werden. — Die Mehrzahl der Antworten auf eine Rundfrage an die Arbeiterzuhörer (von der »Perssimfans« veranstaltet) hat ergeben, daß diese vollständig einverstanden sind mit dem Prinzip der kollektiv-dirigentenlosen Ausführung und den Programmen ihrer Arbeiterkonzerte. *M. Küttner*

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

MAX REGER: *Briefe eines deutschen Meisters.* Ein Lebensbild, herausgegeben von *Else v. Hase-Köhler.* Verlag: Koehler & Amelang, Leipzig.

Seit Zelters Briefen an Goethe hat den deutschen Musikerbrief nicht wieder ein so kräftiger, derber, männlich-offener Geist durchweht, als diese Reger-Briefe. Sie werden das letzte dunkle Gewölk zerstreuen, das die Persönlichkeit des Meisters — man denke nur an die Schilderung des Menschen Reger in R. Louis': Die deutsche Musik der Gegenwart — noch immer überschattete. Scharf und klar heben sich in der reichhaltigen und gut zusammengestellten Briefsammlung die Umrißlinien der Persönlichkeit ab, deren Grundkräfte im Zentrum des technischen Könnens, das für Reger mit dem geistigen zusammenfiel, gelegen sind. In diesem Sinne äußerte sich schon der Riemann-Schüler im Jahre 1890: »Möchte aber schon fragen, was geistig bedeutender, was mehr geistigen Gehalt in sich birgt, wenn man sehr homophon schreibt, oder wenn man sehr — polyphon schreibt.« Ein Bachsches, Brahmssches Zentriertsein in sich selbst liegt hier vor, das aber keineswegs geistige Beengtheit bedeutete, wie allein schon Regers scharfe Beobachtung des zeitgenössischen literarischen Schaffens beweist. Hingegen gelangt man an wirkliche Grenzen der Persönlichkeit dort, wo Reger gegenüber dem Streben der Musikwissenschaft, ins Ästhetische und Geisteswissenschaftliche vorzustoßen, sich ablehnend verhält. Hier schaute er nur aus der Perspektive des Musikers, blickt er allein auf den »praktischen Wert« (Brief vom 16. 5. 1900). Viel Licht fällt dann besonders auf das eigene Schaffen in der Briefsammlung, deren Hauptzweck das Lebensbild des Meisters ist. Für den um Reger interessierten Musikliebhaber ist dieser Zweck der Veröffentlichung sicherlich erreicht, die der Wissenschaft die Mittel an die Hand gibt zu tiefer dringender Erkenntnis der geistigen Strukturverhältnisse einer großen Musikerpersönlichkeit. *Ernst Bücken*

WILHELM FISCHER: *Beethoven als Mensch.* Deutsche Musikbücherei, Bd. 63. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Dieses Buch ist die Frucht eingehenden Studiums der Biographie des Meisters. Aus seiner kritischen Betrachtung geht hervor, daß sich der Verfasser dabei am meisten an Thayers große Lebensbeschreibung gehalten hat, und das hätte sich auch dann noch von selbst verstanden, wenn er eigene Forschungen zu seiner Arbeit geliefert hätte. Das tat er freilich nicht, aber er hat sich offenbar bemüht, den vorhandenen reichen Stoff nach allen Seiten auf seine Art zu betrachten und zu verarbeiten. Mit aller ersichtlichen Liebe und Ehrfurcht vor dem Meister ist es geschehen. Die 66 knappen Kapitel beleuchten den inneren und äußeren Menschen und stellen ihn lebendig in seine Umgebung. In Einzelheiten würde es mancherlei zu verbessern und zu ergänzen geben. Ich begnüge mich mit einigen Andeutungen: Der S. 78 und 84 Dr. v. Beyer genannte Prager Rechtsanwalt hieß Reger; der Name ist aus Beethovens Handschrift falsch entziffert worden. Die zehnjährige Emilie M., an die Beethoven 1812 einen seiner schönsten Briefe schrieb, wohnte nicht, wie S. 80 für möglich gehalten wird, in Hartberg in der Steiermark, sondern in Hamburg. Thayer kürzte seinerzeit im Erstdruck den Ort mit H. ab. Hamburg geht als richtiger Bestimmungsort aus einem Schreiben Beethovens vom gleichen 14. Juli 1872 an Breitkopf & Härtel hervor, das erst vor wenigen Jahren aufgetaucht ist. Das S. 142 erwähnte angebliche Sonett Beethovens zur Hochzeit Bettinas ist bestimmt von dieser gefälscht. Der Satz: »Es gibt halt überall Schwache, selbst unter den Starken ...«, den ein Besucher in das Gesprächsheft des Tondichters geschrieben hat, ist als Anspielung auf den Wiener Militärkapellmeister Starke zu verstehen (zu S. 256). In seinem einzigen Briefe an E. Th. A. Hoffmann nennt ihn Beethoven selbst den »schwachen Herrn Starke«. Ferner wäre noch mancherlei einzuwenden gegen Fischers Mitteilungen über das Kapitel von Beethovens Beziehungen zu den Frauen, zumal zu Giulietta Guicciardi und Therese Brunsvik; diese sollte — nach La Maras Rückzug in der Angelegenheit — nun endlich und endgültig einmal als »Unsterbliche Geliebte« oder auch nur als seine Verlobte ausschalten. Und bei dieser Gelegenheit sei noch die gänzlich falsche Sinnesdeutung des Wortes »unsterblich« in jenem Zusammenhang richtiggestellt. Fischer sagt S. 62: »Und in dem bekannten Schreiben an die ›unsterbliche Geliebte‹ wußte er, daß sie diese Unsterblichkeit von ihm empfing«. In dieser gewöhnlichen Bedeutung hat der Meister das Beiwort gewiß nicht verstanden; vielmehr als eine Art super-

lativischen Begriff (vgl. den landläufigen Ausdruck »sterblich verliebt«). Endlich beginnt ein viel zu wenig bekanntes schönes Wort Goethes über Beethoven nicht wie S. 16 angeführt: »Zusammengesetzter«, sondern heißt: »Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen.« Dies also nicht alles, was im einzelnen zu sagen wäre, sondern nur einiges, was mir besonders erwähnenswert erscheint. *Max Unger*

BERNHARD DIEBOLD: *Der Fall Wagner. Eine Revision.* Verlag: Frankfurter Societätsdruckerei G. m. b. H., Frankfurt a. M.

Man kann nicht ableugnen, daß unsere Zeit gerne über Richard Wagner wegkommen möchte und daß eine gewisse Partei sehr regsam ist, mit allen Mitteln das echte Musikdrama und vor allem »Bayreuth« tot zu machen. Da ist es denn bemerkenswert, daß ein aus dieser Partei Kommender, der sich als künstlerisch *ganz* Fortgeschrittener und politisch *ganz* Linker offen hinstellt, mit diesem temperamentvoll geschriebenen und flüssig zu lesenden Büchlein ein klares und deutliches Bekenntnis zum Erlebnis »Bayreuth« abgibt. Nicht indem er etwa eine Schwenkung seiner Ansichten zugäbe, sondern indem er gerade Wagner und sein ewiges Werk, das ja wie alle ganz großen Geistestaten die mannigfachste Auslegung verträgt, da sein unerschöpflicher Gedankeninhalt in der verschiedensten Weise gedeutet werden kann, gerade für Liberalismus und Demokratie voll in Anspruch nimmt. »Die Linkspresse,« sagt er, »hat vor dem geistpolitischen Phänomen Wagners eine fatale Gedankenlosigkeit bewiesen,« indem sie »auf den ungeheuren Kulturkredit dieses weltberühmten Namens verzichtet hat«. Die Berufung auf den Aristokraten Nietzsche sei schief. Dessen Hymnen und Pamphlete gegen den im Grunde doch geliebten Meister werden vom Verfasser kritisch abgewogen. Mancher geistreiche Gedanke fesselt da; z. B. die Parallelität zwischen Nietzsche und Wagner bei Behandlung der Philosophie durch den einen und der Harmonie durch den anderen. Sehr bemerkenswert ist auch der Beweis aus einer Briefstelle, daß es Nietzsche mit seiner Verhimmelung von Carmen gar nicht Ernst gewesen ist. Den Widerwillen der heutigen Jugend gegen das Pathos hält Diebold für vorübergehend. Pathos sei in der politischen Rede immer noch da und müsse auch in der Kunst wiederkommen. Die Jugend in ihrer »neuen Sachlichkeit« warte darauf, daß ein »neuer tanzender Komet« geboren werde. »Aber es gibt auch *Fixsterne am Himmel*, die für die *Schiffahrt der Kultur nicht zu entbehren* sind und *nicht vernebelt werden dürfen.*« Das ist ein goldenes Wort des Verfassers, um das man ihm den verfehlten Ausgangspunkt seiner Betrachtung verzeihen darf. Er hat sich nämlich über einen Kranz mit schwarzweißroter Schleife auf Wagners Grab geärgert und wirft dem Hause Wahnfried, das ganz in den Spuren Chamberlains wandle, Parteipolitik und Chauvinismus vor. Chauvinismus kommt doch wohl aus beschränktem Horizont! Wie kann man aber bei diesem weitsichtigsten aller Engländer, der sich erst nach voller Erkenntnis aller Kulturvölker dem Deutschtum in die Arme geworfen hat, bei all diesen Bewohnern des Hauses Wahnfried, die aus der Großzügigkeit einer Lisztschen Welt heraus den Weg in das gemütvolle Heim fanden, endlich bei Wagner selbst, der erst nach Auskosten des »Weltbürgertums« in Paris Rhein und Wartburg jubelnd begrüßt hat, von engherzigem »Parteigeist« zu reden wagen? Gibt es denn wirklich nicht auch eine *überparteiliche Liebe zum Deutschtum?* Erst die Hasser, die dieses über alle Parteien hinweggehende, erhabene Gefühl nicht kennen, fälschen es zum Parteigeist um. Also besinnt euch, ihr alle — beim Lesen dieses beachtenswerten Schriftchens —, seid ihr nun Rechts- oder Linksdeutsche, schwärmt ihr für Klassik, Romantik oder Moderne, besinnt euch, was ihr alle an *Bayreuth* habt, diesem »*Fixstern*« *der deutschen Kunst*!

Alfred Lorenz

ERIC BLOM: *A General Index to Modern Musical Literature in the English Language.* Verlag: J. Curwen and Sons, London.

Die Arbeit stellt Büchererscheinungen und Zeitschriftenbeiträge aus den Jahren 1915 bis 1926 zusammen, soweit sie in englischer Sprache erschienen sind. Es bedeutet damit eine wertvolle und handliche Bereicherung der deutschen bibliographischen Hilfsmittel neuester Zeit. *Siegfried Günther*

MUSIKALIEN

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Chromatische Fantasie* (*Edwin Fischer*), Tonmeister-Ausgabe Nr. 7. Verlag: Ullstein, Berlin.

Bei der Neuherausgabe der Klassiker macht sich immer mehr das Streben nach philo-

logischer Treue geltend. Die Originalhandschrift, der Erstdruck gelten als wesentlich, Herausgeberzutaten werden als solche deutlich erkenntlich gemacht. Damit ist jeglicher Willkür der Ausdeutung ein Riegel vorgeschoben. An diesen Prinzipien hält auch Edwin Fischer in seiner Ausgabe der Bachschen Chromatischen Fantasie fest, die dem Verlag alle Ehre macht. Stellenweise müssen Originalfassung und Herausgebervariante auf eigenen Systemen übereinandergeführt werden, was allerdings die Übersichtlichkeit nicht gerade fördert, aber schwer zu umgehen ist. Die dreisprachigen Bemerkungen unterm Strich nehmen mitunter mehr als die halbe Seite ein. Dem könnte dadurch abgeholfen werden, daß die formale Analyse und die ästhetische Auslegung ins Vorwort einbezogen und dem Spieler ein zu häufiges Umblättern erspart würde. *Roland Tenschert*

C. PH. EM. BACH: *Die preußischen Sonaten.* Herausgegeben von *Rudolf Steglich* (Nagels Musikarchiv, Nr. 6 u. 15). Verlag: Adolph Nagel, Hannover 1928.

Man darf in diesem Doppelheft wohl die beste der bisherigen Leistungen des rührigen hannoverschen Verlages erblicken, und zwar deswegen, weil einmal der Inhalt den höchsten musikalischen Anforderungen genügt, was nicht bei allen Heften im gleichen Maße der Fall ist, sodann aber, weil als Herausgeber in Rud. Steglich ein ausgezeichneter Fachmann gewonnen wurde, der außer dem äußerst zuverlässigen Neudruck auch ein Vorwort in die Hand des Spielers gibt, das von allen Freunden alter Klaviermusik aufs genaueste gelesen zu werden verdient. Die besondere Vortragsart, die für diese 1742 erschienenen Sonaten, wie überhaupt für die Zeit des Übergangs von Sebastian Bach zur Epoche Haydns und Mozarts gefordert wird, ist wohl allein imstande, dem Spieler einen Begriff von der eigentümlichen Kraft, Empfindung und Schönheit solcher Werke zu vermitteln. Die sechs Sonaten, die Philipp Emanuel Bach seinem Könige, Friedrich dem Großen, widmete, sind in ihrer Anlage sämtlich verschieden. Bald gibt glänzendes Passagenwerk dem ersten Satz einen festlichfeurigen Charakter, wie in der schönen B-dur-Sonate Nr. 2, bald erfüllt, wie gleich in der nächsten aus E-dur, Wohllaut und Ruhe den ganzen Eröffnungssatz. Nicht zufällig sind diese Verschiedenheiten: wie bei den Instrumentalwerken J. S. Bachs kann man bei seinem berühmten Sohn ein starkes Gefühl für die verschiedene Ausdrucksfähigkeit der Tonarten feststellen. Die Mittelsätze sind Musterbeispiele für Philipp Emanuel Bachs gedankenvolle tiefinnerliche Kantilene, während die Ecksätze an die Spielfertigkeit des Ausführenden keineswegs geringe Ansprüche stellen. Selbst heute, wo die Neuausgaben sich mehren, sind für viele Freunde der Klaviermusik die Wurzeln der Klassik im allgemeinen verborgen. Der große Zeitgenosse und Wegbereiter Mozarts, Johann Christian Bach, ist erst vor kurzem wieder ins helle Licht der Gegenwart gerückt worden; sein Bruder Philipp Emanuel war lange Zeit nur durch vereinzelte und dazu teilweise verderbte Ausgaben weiteren Kreisen zugänglich. Es ist an der Zeit, daß die klingenden Werke des Verfassers der »wahren Art, das Klavier zu spielen«, Allgemeinbesitz der Musiker und Kunstfreunde werden.

Peter Epstein

PAUL HINDEMITH: *Tanzstücke für Klavier op. 19.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Die Nachfrage nach neuen Werken von Hindemith ist groß. Selbst *seine* Produktionskraft kann nicht Schritt halten. Schlimm, wenn diese Tatsache ihn dazu verführen sollte, Werke aus der Schreibtischlade zu holen, deren Veröffentlichung er zur Zeit ihrer Entstehung offenbar aus künstlerischer Selbstkritik unterlassen hatte. Denn daß diese fünf Stücke nicht jetzt, sondern vor schätzungsweise sieben bis acht Jahren entstanden sind, dürfte ganz klar sein. Mit der »Klaviermusik op. 37« haben sie nichts gemein. Sie gehören stilistisch in die Nähe der »Suite 1922«, zu der sie als Vorstudien geschrieben sein könnten. In allen diesen fünf Stücken ist die Klavierbehandlung die gleiche wie dort im Foxtrott und im Ragtime. Gehört schon jene Suite nicht zum besten, was Hindemith geschrieben hat — dieses Opus aber, um es *ganz milde* zu sagen, hätte er uns ersparen können. Ich bewundere Hindemith in seinen besten Werken. Diese Stücke aber bedeuten ein sinnloses, lediglich rhythmisches Drauflosschlagen. Man wird wieder an Hindemiths vielzitierte Spielanweisung aus der bereits erwähnten Suite erinnert. Wie hier aus Bartokschen und Strawinskijschen Elementen — aus strammer Schlagzeugrhythmik, paralleler Führung von Quarten- und Sekundakkorden und ein bißchen Bitonalität eine Anzahl Stücke zusammengezimmert werden, das zeugt von unfaßlicher künstlerischer Hemmungslosigkeit und hat allenfalls für Hindemiths Biographen

Interesse. Einzig der zweite Teil des vierten, Pantomime überschriebenen Stückes ist erträglich; aber solche Dinge finden sich in Strawinskijs »Petrouchka« viel bildhafter, anschaulicher, packender. Gott sei Dank, daß Hindemith diese schlechte Primitivität überwunden hat und durch polyphone Durchgestaltung seine Musik reicher, seinen Stil lebens- *und* kunstvoller gemacht hat.

Kurt Westphal

HUBERT PFEIFFER: *Sonate für Piano solo, e-moll, op. 33.* Verlag: N. Simrock G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Die nachklassische Form der Sonate findet hier eine gediegene Verarbeitung. Die motivische Durchbildung, der Klaviersatz, die Satzanlage erinnern an Johannes Brahms, doch findet die Chromatik — häufig auf Terzparallelen und Sextakkordfolgen ausgedehnt — eine überreiche Anwendung, der übermäßige Dreiklang besonders im ersten Satze starke Bevorzugung, was den Eindruck einer gewissen Überladung hervorruft. Moderne Quarten- und Quintenparallelen, die gelegentlich auftreten, nehmen sich in dem obligat geführten Stimmengewebe etwas stilfremd aus. Im Ganzen käme der im übrigen ansprechenden Komposition ein Zug zur Einfachheit wesentlich zustatten.

Roland Tenschert

ARTHUR WILLNER: *12 leichte Stücke für Klavier zu 4 Händen, mit kleinem Tonumfang.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien u. Leipzig.

So anspruchslos diese kleinen Stückchen auch scheinen, so sind sie doch erstaunlich kunstvoll gemacht. Ihre Besonderheit und ihr Vorzug liegen darin, daß sie einen wirklichen vierhändigen Satz aufzuweisen haben — einen Satz, der nicht aus äußerlichen Gründen (etwa aus dem Bestreben nach klanglicher Erweiterung) zur Spaltung in Primo und Secondo geführt hat, sondern der von vornherein aus dem Geist vierhändigen Spielens gewonnen ist und jedem Spieler einen sinnvollen Part gibt.

Kurt Westphal

JOHANNES ENGELMANN: *Chaconne für Violine allein op. 31, Nr. 1.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses Werk eines noch kaum bekannten Komponisten könnte gut vor zehn Jahren schon geschrieben sein; es liegt völlig abseits von der musikalischen Entwicklung der letzten Zeit. Trotzdem ist das sauber gearbeitete Stück eine recht erfreuliche Bereicherung der Soloviolinliteratur. In fließender Bewegung löst sich aus einem improvisatorisch freien Vorspiel das achttaktige Chaconne-Thema, das innerhalb eines Oktavumfangs in chromatischen Fortschreitungen aufsteigt und zum Grundton zurücksinkt. Der Ablauf der Variationen ist außerordentlich lebendig gestaltet. Zunehmende Bewegung und Klangdichte und Vermehrung der Zahl reeller Stimmen, ferner eine Intensivierung der rhythmischen Gestalt und Erweiterung des Tonraumes sind die Mittel der mit kleinen Atempausen bis zum Schluß durchgeführten Steigerung. Die Chromatik des Themas bot dem Komponisten Gelegenheit zu abwechslungsreicher harmonischer Ausdeutung. Darin liegt nun auch der rückwärts gewandte Charakter dieser Chaconne: die Bewegung ist nicht aus rein musikalischen Impulsen gestaltet, sie ist durchaus gefühlsbetont. Die Melodik beruht auf Akkordzerlegungen, nicht auf einer in sich gespannten »absoluten« Linienführung. Doch spricht aus dem Werk Aufrichtigkeit und unbedingter Ernst; vor allem ist es — was für die Wirksamkeit im Konzertsaal und für die Brauchbarkeit im Unterricht viel bedeutet — mit tiefem Verständnis für die Geige geschrieben.

Cora Auerbach

ERWIN DRESSEL: *Suite für Violine und Klavier.* Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Wohlklingende und anmutige, hier und da stärkeres Talent verratende Musik von verhältnismäßig geringer Schwierigkeit. Die Sarabande hat Siziliano-Charakter. Sonderbarerweise bildet die Schlußnummer nicht die Gigue, sondern eine reizvolle Gavotte.

Martin Frey

HEINRICH SCHÜTZ: *Zwei Gesänge mit Orgel und Instrumentalbegleitung.* Bearbeitet und herausgegeben von *Karl Lütge.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Es ist verdienstlich, wenn aus den »Symphoniae sacrae« von Schütz einzelne Nummern in einer handlicheren und in der Einrichtung für die Praxis dienlicheren Ausgabe vorgelegt werden, als die Gesamtausgabe sie bieten kann. Bei den beiden Gesängen, die hier vorgelegt werden, handelt es sich um kostbarstes Gut; um so notwendiger ist es aber, vor Mißbräuchen zu warnen, zu denen dieser Neudruck verleiten könnte. Am bedenklichsten erscheint

mir die ad libitum-Begleitung der Orgel im deutschen Magnificat (Nr. 2). Diese Zerlegung der langen Haltenoten in kurze Phrasen, diese Verweichlichung der Harmonik sind nicht nur (wie der Herausgeber im Vorwort zugibt) stilwidrig, sie sind nicht einmal mit dem »modernen« Empfinden zu entschuldigen. Denn so wie hier im Stile der ersten Denkmälerbände Generalbaß komponiert wird, kann höchstens ein Brahms-Epigone schreiben. Also bitte bei Aufführungen nur die groß gedruckten Noten greifen: nur bei schlichtester Ausführung des Continuo kann die Singstimme sich so entfalten, wie es der Geist dieser Musik verlangt. Von Phrasierungsangaben in den Instrumentalstimmen hat Lütge bewußt abgesehen, um Mißverständnissen vorzubeugen; vielleicht hätte aber eine vorsichtige Phrasierung zusammen mit der sehr berechtigten Warnung des Herausgebers vor falscher moderner Ausführung nur Gutes bewirkt, anstatt daß der Spieler ganz auf sich selbst angewiesen ist. Während das Magnificat für Mezzosopran sehr gut liegt, werden Altistinnen mit dem ersten Gesang wenig anzufangen wissen; da aber der »Altus« zur Zeit von Schütz gern mit hohen Männerstimmen besetzt wurde, mag sich getrost ein Tenor daran versuchen: auch die unschöne Oktavverlegung, die einmal nötig wird und die Violinstimme aus ihrer Bahn reißt, fällt dann weg. *Peter Epstein*

HANS GÁL: *Drei Lieder für Frauenstimmen oder dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung op. 31.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Delikate Gebilde, die einen tüchtigen Chor und einen empfindsamen Pianisten verlangen. Besonders in die Tiefe geht das zweite Stück »Adagio«. »Sankt Nepomuk« kann bei der restlosen Bewältigung seiner nicht geringen chorischen Schwierigkeiten ein Reißer, ein Treffer sein. »Advent« verlangt zarte Nachzeichnung in der Wiedergabe. Dem Chor wird bei allen hohen Anforderungen nichts Unvokales zugemutet; alles wächst aus dem Wesen des Gesanges. *Siegfried Günther*

ARMIN KNAB: *Mariä Geburt* (Des Knaben Wunderhorn) für eine Altstimme, Frauenchor und kleines Orchester. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Ein Stück, das einen bewußt archaisierenden vokalen Kern mit einem instrumentalen Gewand zu umkleiden sucht, welches romantisches Klangschwelgen und kammermusikalische Durchsichtigkeit einer Synthesis zuzuführen unternimmt. Eine gesunde Musik, der jegliche Problematik fernliegt. *Siegfried Günther*

JULIUS JOHANNES WEILAND: »*Jauchzet Gott alle Lande*« für eine Singstimme (bzw. einstimmigen Chor), zwei Violinen und Basso continuo (Orgel oder Klavier mit Streichbaß). Eingerichtet und herausgegeben von *Ferdinand Saffe*. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Man kann mit gutem Gewissen dem beistimmen, was der Bearbeiter von diesem Stücke sagt, daß es eine noch heute unmittelbar wirkende Osterkomposition ist, die für die kirchenmusikalische Praxis unserer Zeit und die Hausmusik eine wertvolle Bereicherung bedeutet. Über die Art, wie er den ursprünglichen Satz bearbeitet hat, gibt er selbst in einer Einleitung Auskunft. *Emil Thilo*

PAUL GRAENER: *Wilhelm Raabe Lieder op. 83.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Graeners feinsinniges Musikertum zeigt auch hier, daß es Elemente der jüngstverflossenen Entwicklung glücklich assimilierte. Da das Wesen von Musiker und Poet diesen Liedern in gleicher Sphäre liegt, so ergaben sich Gebilde von einer vollkommenen beiderseitigen Sättigung. *Siegfried Günther*

HERMANN AMBROSIUS: *Zehn Lieder für Sopran, Violine und Klavier, op.* 19. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Diese Lieder haben das Tageslicht entschieden viel zu spät erblickt. Im Zeitalter der keimenden Romantik hätten sie vielleicht einigen Anklang finden können. Der Verfasser scheint von der Musikentwicklung der letzten fünfzig Jahre keine Notiz zu nehmen. So entstehen Tongebilde einer weltfremden, naiven Sentimentalität, die stellenweise rührend sein könnte, wenn sie nicht so platt und abgeschmackt wäre. Die als Lückenbüßerin für Gesangs- und Gedankenpausen verwandte Violinstimme versüßt noch mehr die schon verzuckerte Pille. Ähnliche oder manche derselben Gedichte (wie z. B. »Du bist wie eine Blume«) haben Schumann und Liszt wirklich ganz gut vertont, es liegt daher kein Bedürfnis vor, sie umzukomponieren. Für Texte mußten Namen wie Heine, Goethe, Eichendorff und Geibel herhalten, sie können ja leider nichts mehr dagegen tun. *E. J. Kerntler*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Der Sturm, den *Klemperers* »Holländer«-Inszenierung und Deutung erregt hat, hat sich nach der Neuinszenierung von »Hoffmanns Erzählungen« beinahe zu einer leichten Brise gesänftigt. Der Widerspruch ist da; aber Wagner gilt mehr als Offenbach. Wenn ich gegen den umstilisierten »Holländer« meine Wenn und Aber geäußert habe, so kann ich eigentlich doch nicht recht verstehen, was man angeblich an »Hoffmanns Erzählungen« gesündigt hat. Ich finde es sehr begreiflich, daß man den Geist E. T. A. Hoffmanns auf neue und phantastische Art beschwören will. Und stimme dem Versuch des Bühneneinrichters *Moholy-Nagy*, der aus Mechanik und Konstruktion Phantastisches gewinnt, durchaus zu. Warum sollte in dem physikalischen Kabinett Spalanzanis nicht auch in der Ausstattung und Bewegung herumexperimentiert werden? Warum sollte uns die Herstellung des künstlichen Menschen nicht vor Augen geführt werden? Und warum kann das Gespenstische nicht auch unter abgeschrägtem Leinendach mit Oberlicht wohnen? Etwas anderes allerdings ist es, ob man Venedig im zweiten Akt ganz hinauswerfen darf. Hier ist es geschehen. Das Demimondäne ist auf seltsame Weise versachlicht worden. Von Süßigkeit einer Liebesnacht keine Spur. Aber trotz diesem Fehlgriff erscheint mir diese Hoffmann-Inszenierung durchaus nicht im Widerspruch mit dem Wesen des Werkes. Und es geschah sogar ausnahmsweise, daß ich über offenbare Unvollkommenheiten des Gesanglichen im großen und ganzen hinweggetäuscht wurde. Denn zunächst saßen ja auch die Chöre besser als je. Dann sorgte *Zemlinsky* dafür, daß Offenbachs Musik im Orchester ohne Abstriche erklang. Und wenn auch der Hoffmann eines bisher unbekannten Tenors *Cavara* sich als unzulänglich erwies, so tröstete dafür die sehr sympathische Antonia der *Käte Heidersbach*. Doch wird es freilich besser sein, die Einzelleistungen nicht allzu stark abzuleuchten. Bei alledem gab es einen, der durch alle Verwandlungen der Erscheinung seinen Mann stand: *Karl Hammes*. *Adolf Weißmann*

BREMEN: Nachdem die Weihnachtspause mit ihrem obligaten, weit bis in den Januar hinein spielenden Weihnachtsmärchen, mit den traditionellen Meistersingern am ersten und einer Operette am zweiten Weihnachtstag (diesmal war es die Kalmansche »Prinzessin von Chicago«) überwunden war, wurde die eigentliche Arbeit in der Oper mit einer leider in Ausstattung und im Orchester überladenen, sonst aber ernst zu nehmenden Neueinstudierung der romantisch-komischen Spieloper »König für einen Tag« des Franzosen Adolphe Adam wieder aufgenommen. Es ist ein gesunder Gedanke, der immer mehr zur Schablone erstarrenden Wiener Operette die geistreich tändelnde, leichte Spieloper der Franzosen entgegenzustellen. Man muß nur den leichten Salonstil dafür festhalten. Es ist nicht damit getan, sie mit großem Ballett, einer phantastisch-exotischen Ausstattung und tausend Beleuchtungseffekten revuemäßig für das moderne Publikum aufzuputzen. Hauptsache bleibt die Durchsichtigkeit der Musik und der Handlung. Und hier hatte man unter *Adolf Kienzls* Leitung wenigstens mit den Solisten und den Chören gut gearbeitet. Unsere Koloratursängerin *Genia Gronsky* fand gute Gelegenheit als Prinzessin Nemea die ganze kühle Koketterie ihrer Gesangskunst ohne viel romantische Gefühlsanwandlung in einem glitzernden Feuerwerk von Läufen, Staccati und Trillern spielen zu lassen. *Otto Peißners* lyrisch warmer Bariton hat für den eleganten Märchenkönig der Oper fast schon zu viel Gefühl. Dagegen wachsen unserem lyrischen Tenor *Lars Bölecke* (als Zephoris) die Romanzen und Cavatinen immer allzu rasch ins Heroische hinauf. Und darin unterstützte ihn das allzu wuchtige Orchester. Daran krankt überhaupt das moderne Opernorchester. Es will immer Straußisch schwelgen, auch in der alten Spieloper. Trotzdem behauptet sich das rhythmisch und melodisch anmutige, wenn auch manchmal gemeinplätzliche Werk fest im Repertoire. Im übrigen wird die altbekannte Walze mit Carmen, Butterfly, Martha, Mignon, Rigoletto usw. absolviert. Man freut sich schon, wenn einmal der Zar und Zimmermann und die Undine dazwischen tritt. An moderne Experimente denkt man nicht mehr, seitdem der andere »Zar« sich hier photographieren ließ, ohne daß jemand das Gesicht verzog. Dazu macht die Grippe den Bestand des Spielplanes unsicher. Augenblicklich ist kein Mensch weniger zu beneiden, als der Opernintendant.

Gerhard Hellmers

BUDAPEST: Das Kgl. Opernhaus begann die Liste seiner Premieren zur 100. Jahreswende von Franz Schuberts Todestag mit

einer Novität und einer Erstaufführung aus den Werken des Meisters. Als Neuheit galten die sechs »Moments musicals«, nicht nur, weil sie von *E. v. Dohnányi* meisterhaft instrumentiert als Orchesterwerk erklangen, sondern weil ihnen von *Elsa Galafrès-Dohnányi* ein choreographischer Text stilvoll unterlegt wurde. Der Komponist Dohnányi erlaubte sich nur zum Schluß eine Wiederholung des ersten der sechs Stücke. Das von Frau Galafrès-Dohnányi einstudierte Tanzgedicht hatte, mit der sehr eindrucksvollen Darstellung des Herrn *R. Brada* in der Titelrolle, lebhaften Erfolg. Die Erstaufführung des Festabends galt dem Einakter »Der häusliche Krieg«. Die Kgl. Oper erschien dem Feste angemessen in glänzendem Gewande, nur wäre von seiten der Darsteller etwas mehr klassische Gesangskultur erwünscht gewesen.

Strawinskijs »Oedipus Rex« erlebte hier Mitte Dezember seine Erstaufführung und bewies das Monumentale dieser im klassizistisch-barockem Stil gehaltenen, großangelegten, epischen Oratorienmusik. Sie erklang mit den ziemlich homophonen, großzügigen Chören und mit des Komponisten modernen Orchesterzutaten wie ein etwas grausam zugestutzter, moderner Händel, nicht ohne die Größe des Vorbildes. Die archaisierende Musik, das klassisch-barocke, starre, doch äußerst stilvolle Bühnenbild und der im Frack auftretende, die Handlung erklärende Sprecher, ergaben ein Stilgemenge, daß die Vermutung naheliegt, diese Musik könnte ohne Bühne als Oratorium im Konzertsaal wenigstens ebenso wirksam sein. Herr *Rékai* am Pult, Frau *Budanovits* und die Herren *Závodizky*, *Szende* und *Székely* in den Hauptrollen, sowie der präzis einstudierte Chor, sorgten für die stilvolle Wiedergabe des Werkes.

Knapp vor Weihnachten erlebte noch die Pantomime »Der Dreispitz« mit der Musik des Spaniers *Manuel de Falla* seine hiesige Erstaufführung. Zu den ziemlich volkstümlichen, gar nicht sehr modern gehandhabten spanischen Tanzrhythmen stellte die glänzende Ausstattung und Einstudierung Leben, Bewegung, Bilder und Farben auf die Bühne, die an die besten Aufführungen des ehemaligen russischen Balletts erinnern. Die Vorstellung ist das verdienstvolle Werk des hier gastierenden Ballettmeisters *Albert Gaubier*, der selbst die männliche Titelrolle glänzend gestaltete. Fräulein *A. Misley* und Herr *Harangozó* leisteten in ihren Rollen ebenfalls Außergewöhnliches. Herr *Falioni* am Pult beherrschte die Partitur der temperamentvollen Musik, wie das meiste seines Repertoires, auswendig.

E. J. Kerntler

DARMSTADT: Nach einem vielversprechenden Anfang brachte der Fortgang der Spielzeit einige Tempoverschleppung in unserer Oper, die durch eine Anzahl noch nicht genügend versierter jüngerer, untergeordneter Kapellmeister recht unterschiedliches Niveau des Repertoirebetriebs zeigt. Immerhin ging man mit einer neuzeitlichen und zweckmäßigen Neuinszenierung *(Mordo)* der »Meistersinger« (*Anny v. Stosch*, ein in jeder Beziehung reizvolles Evchen) ins neue Jahr und erzielte neben einigen mit großem, nicht immer sachdienlichem Aufwand ausgestatteten Gebrauchsopern (»Waffenschmied« und »Fledermaus«) mit »Sly«, der neuen Oper Wolf-Ferraris, nachhaltigen Erfolg. Die schwungvolle Stabführung Generalmusikdirektor *Böhms*, geschmackvolle Aufmachung (Regie: *Rabenalt*, Bühnenbild: *Schenk v. Trapp*) und die verinnerlichte und stimmlich sehr einnehmende Darstellung der Titelpartie durch den Tenor *Hans Grahl* waren die Helfer an dem nicht sehr einfallsstarken, aber feinsinnigen, interessanten und durch gute opernhafte Wirkungen ausgezeichneten Werk.

Hermann Kaiser

DRESDEN: Die *Staatsoper* hat Tschaikowskijs »Pique Dame« erstmalig zur Aufführung gebracht. Da hier »Eugen Onegin« Standwerk des Spielplans ist, wird sich auch diese andere Oper des russischen Meisters leichter und dauernder behaupten als anderswo. Textlich mutet die Oper als spukhafte Spielergeschichte auf glänzendem gesellschaftlichen Hintergrund heute recht kinomäßig an, und die Musik Tschaikowskijs hat für moderne Ohren einen stark eklektischen Charakter, da die russisch nationale Eigenart auf breite Strecken hinter italienisierende Kantilene und französischen Musikrealismus à la »Carmen« zurücktritt. Einem Publikumserfolg steht das aber durchaus nicht im Wege und ein solcher stellte sich um so mehr ein, als die Oper hier eine in jeder Hinsicht glänzende Aufmachung gefunden hatte. Publikumslieblinge, wie *Tino Pattiera* und *Meta Seinemeyer* sangen in glänzender Verfassung die Hauptpartien, *Irma Tervani* bot als spukhafte, aristokratische Kartenbeherrscherin eine Charakterleistung im großen Tragödinnenstil. Oberregisseur Dr. *Erhardt* hatte darstellerisch alles heraus-

geholt, was an lebendiger Bühnenwirkung nur möglich war und fand dabei beste Unterstützung an den prachtvollen, zwischen Realismus und malerischer Phantastik sehr glücklich vermittelnden Dekorationen des Münchner Bühnenbildners *Preetorius*. Saubere Qualitätsarbeit war auch auf musikalischer Seite durch die Orchesterleitung *Fritz Buschs* gewährleistet. So gestaltete sich die Aufführung tatsächlich zu einem der berühmten großen Abende der Dresdner Staatsoper. *Eugen Schmitz*

FRANKFURT a. M.: Mag immer die »Sache Makropulos« von *Janaček*, die in Frankfurt zur *Uraufführung* kam, eine verlorene Sache sein: eine denkwürdige Sache ist sie für jeden Fall, und mir scheint, sogar eine große Sache. Denn hier ist das Wagnis des Absurden, wie es sonst nur die junge Avantgarde unternimmt, unter dem Zwang eines Altersstiles geraten, der es auf sich nehmen kann, weil er allem herrschenden Bewußtsein bereits bis an die Todesgrenze enthoben ist, und in dessen karger Klarheit es wahrhaft andere Gewalt hat, als wenn Jugend aus bloßem Drang riskiert. Das Wagnis hebt bereits mit der außerordentlichen Textwahl an. Dies Buch, das viel von Kolportage und einiges von dunstig-symbolischer, fragwürdiger Mystik in sich hat, ist zentral der Versuch, kühl, nüchtern das Problem der leibhaften Unsterblichkeit des Menschen material zu stellen. Die Weise, wie das geschieht, läßt sich mit keinem als mit *Kafka* vergleichen, in dessen Stadt Janaček lebte. Wie man es bei Kafka hinnehmen muß, daß ein Reisender aufwacht und sich in eine Wanze verwandelt findet, so muß man es hinnehmen, daß die Sängerin Emilia Marty im Jahre 1586 geboren, also heute 350 Jahre alt ist. Wie bei Kafka die Metapher, diese Reisenden seien doch wie die Wanzen, mit einem Zauberschlag wirklich, unbildlich wird und plötzlich das niedrige Leben transparent macht im Glanz des Absurden, so wird die banale Schauspielermetaphysik, die Sängerin habe eigentlich alle die Gestalten in sich, die sie verkörpert, ernst: so, hinter den Kulissen, ist sie dies alles einmal gewesen, unbildlich, auch keinesfalls deutbar als Symbol psychologischer Sachverhalte, Eugenia Montez, Ellinor Mac Gregor, sogar Elsa Müller, dies alles ganz und gar. Wie schließlich bei Kafka die eigentliche, unbildliche Realität, indem sie mit der empirischen konfrontiert wird, sinnlos, qualvoll, unwegsam und absurd wird, zuweilen nur und an den geringsten Stellen durchleuchtet, so gerät auch die leibhaft unsterbliche Frau heut und hier ins Licht der vollendeten Zweideutigkeit und das Gewaltige an ihr: daß der Tod aufgehoben ist, wird kaum mehr evident, verwirrt sich im mythischen Zwielicht und erscheint endlich als Fluch. So jedenfalls mochten die tiefsten Intentionen des Buches geplant sein. Der dritte Akt allerdings verleugnet sie gründlich, stellt die erschütterte Ordnung des Natürlichen wieder her, läßt den Tod zum Segen werden und das Leben zum Fluch, entwertet, was vorher war, indem er es post festum als mystische Metapher einsetzt, die in der pantheistischen Allerweltsweisheit beweisen will, daß Leben und Tod wieder einmal eigentlich dasselbe sei. Es ist das stärkste Argument für die Musik, daß sie an dieser armseligen Pseudophilosophie versagt und, wie das bei pantheistischen Verklärungen nun einmal unvermeidlich ist, in gründlich gehöhlte Ekstase fällt. Sonst aber ist sie, mit einer selbst bei Janaček noch nicht dagewesenen Ökonomie, dem Buch bis in Geheimnisse gefolgt, die es sich selbst kaum gestehen möchte. Ihre Absurdität ist von einziger Art. Es ist nicht die der sprengenden Phantasiekonstruktion wie bei Schönberg; auch nicht die schreckhafte Beschwörung des Vergangenen wie bei Strawinskij. Es ist die Absurdität des besessen Normalen; Taggespenster gehen darin um, auch dies wie Kafkas Prosa. Es ist, als ob die kleinsten tonalen Floskeln, aus deren unsymmetrischer Wiederholung der Bau gefügt ist, so nahe betrachtet würden, bis sie ihren dämonischen Ursprung enthüllen; der Szene mit dem alten Lebemann Hauk ist da vor allem zu gedenken, der nach sechzig Jahren der Geliebten wieder begegnet, die sich nicht verändert hat: Dämonie vollkommener Unscheinbarkeit. Durchwegs erreicht die Oper in der Partikel großartige Verdichtung; fern aller Psychologie, fern sogar der Begleitung, eigentlich ein unwegsames dunkles Schachtsystem, das die Oberfläche des Buches zu unbekanntem Zweck durchschneidet, von einer Bescheidenheit, in der Grauen wohnt, für Sekunden in kaum mehr erträglicher Helle durchleuchtet, eine gänzlich rätselhafte Musik, die von dem fordert, der sie vernimmt, ohne daß man bereits verstehen könnte, was eigentlich sie fordert. — Das Werk gehörte auf eine Experimentierbühne, musikalische und szenische Interpretation müßten mit ihrer Deutung beginnen. Im normalen Opernbetrieb läßt sich daran nicht denken. Immerhin hatte die Frankfurter Aufführung erstaunlich gutes Niveau. Die Direk-

tion von *Krips*, der zur Zeit des Interregnums an der Oper die Herrschaft führt, nahm sich des Werkes mit schöner Treue an, der Inszenierung mit bestem Gelingen *Mutzenbecher*. Im Zentrum des Abends stand Frau *Gentner-Fischer* als Emilia Marty und bot gesanglich wie darstellerisch eine gleich überragende Leistung. Unbegreiflich, beim derzeitigen Niveau des deutschen Operntheaters völlig unbegreiflich, daß diese außerordentliche Sängerin nicht an prominenter Stelle steht, sondern das Repertoire bestreiten muß. Als Gregor führte sich der junge *Maris Vetra* trefflich ein.

Theodor Wiesengrund-Adorno

KÖNIGSBERG: Die Aufbautätigkeit in unserem Opernhaus hält an und kann ihre Erfolge aufzeigen. *Hindemiths* »Cardillac« in der glänzenden Wiedergabe *Werner Ladwigs* hat es auf zwölf Aufführungen gebracht. Das ist für unser konservatives Königsberg eine sehr bemerkenswerte Zahl. Auch andere Opern haben dank der interessanten und wirklich künstlerischen Inszenierung des neuen Intendanten Dr. *Schüler* stärksten Anklang gefunden, so vor allem »Hoffmanns Erzählungen«. Bemerkenswert war die Neuinszenierung der »Fledermaus«, die im Kostüm der Zeit ihrer Uraufführung gegeben wurde. Wir erwähnen ferner die Wiederaufnahme von Cimarosas »Heimlicher Ehe« und vor allem die erste hiesige Aufführung von *Pfitzners* »Der arme Heinrich«. Diese überhaupt erste Pfitzner-Oper in Königsberg hinterließ dank der besonders liebevollen Betreuung durch Werner Ladwig und den Intendanten tiefgehende Eindrücke. Demnächst wird der Komponist das Werk selbst bei uns leiten. — Zusammenfassend kann gesagt werden, daß unsere Oper einer neuen Blüte entgegengeht, wenigstens künstlerisch — denn wirtschaftlich ist sie, wie überall, zu sehr von der Gunst des Publikums abhängig. Eine gewisse Abneigung gegen die Gattung Oper und eine Abwanderung zu anderen Kunstgebieten ist auch bei uns nicht zu leugnen.

Otto Besch

KOPENHAGEN: In den verflossenen Monaten der Saison hat die Oper neben Wiedereinstudierungen von »Rigoletto«, »Rosenkavalier« und von *Carl Nielsens* reizender »Maskerade« (nach *Holberg*) nur zwei kleinere Neuheiten gebracht: nämlich die Gelegenheitsaufführung von Franz Schuberts »Der treue Soldat« (d. i. »Der vierjährige Posten«), ein Kleinwerk, das durch die schöne naive Melodik und bei der Gedächtnisstimmung viel Sympathie erregte und historisch interessierte, sich aber unmöglich auf dem Spielplan halten konnte — und eine neue dänische Oper »Des Kaisers neue Kleider« nach dem berühmten H. C. Andersenschen Märchen. Der junge Komponist *Finn Höffding*, ein Verwandter des weitbekannten Philosophen, und talentvoller Schüler von Carl Nielsen, hatte sich selbst den Text geschrieben, der ziemlich naiv und etwas weitschweifig geraten ist, um aus der kleinen launischen Erzählung mit der herrlichen Schlußpointe eine Oper zu gestalten. Die Musik ist talentiert und zeigt witzige und hübsche Details, namentlich in der Orchesterbehandlung. Der Witz gibt aber oft allzu lärmenden Ausschlag, und man vermißt die genialen, eleganten und schelmischen Linien des Märchendichters. Der wohlbekannte Stoff und die jugendliche Lustigkeit der Musik hat jedoch dem Komponisten einen hübschen Erfolg gebracht. Die Inszenierung war grotesk gehalten; eine herrliche Märchenfigur war der kindische Kaiser von *Paul Wiedemann*.

Willi Behrend

LEIPZIG: Reichlich spät nach der Dresdner Uraufführung hat nun *Kurt Weills* »Protagonist« auch auf der Leipziger Opernbühne seinen Einzug gehalten. Der Erfolg des Werkes blieb aber weit hinter dem in Dresden erreichten zurück. Schuld daran war die unklare Charakterisierung des Titelhelden durch die Regie *Walther Brügmanns*. Wenn dieser Protagonist nicht wirklich eine überragende Persönlichkeit ist, der man den Fanatismus seines Spiels und die in der Ekstase des Spiels sich vollziehende Verwechslung von Schein und Wirklichkeit glaubt, so bleibt der tragische Schluß ohne jede Wirkung. Es gab also trotz einer musikalisch sehr anerkennenswerten Aufführung unter *Oskar Braun* mit *Hubert Leuer* und *Ilse Koegel* in den Hauptrollen nur einen sehr matten, den Qualitäten des Stückes keineswegs entsprechenden Achtungserfolg.

Adolf Aber

MAGDEBURG: »Die Belagerung von Kythera«, eine heitere Oper in einem Vorspiel und zwei Akten von Christoph W. Gluck, in der Bearbeitung von *Ludwig K. Mayer*, fand bei ihrer *Uraufführung* im Magdeburger Stadttheater einen freundlichen Achtungserfolg. Als heute noch wirksam erwies sich an dieser Oper allein die Musik, wenngleich auch sie, deren Sinn zu ihrer Zeit in

revolutionärer Formenverwandlung und -erneuerung lag, heute nach anderthalb Jahrhunderten uns nicht mehr unmittelbar berührt. Der Bearbeiter verwendete von zwei Fassungen, die er vorfand, die spätere und reifere, die aus Glucks Pariser Zeit stammt. Er strich die großen Ballette und verwendete die so frei werdenden Musiksätze für kleine Vorspiele zum 1. und 2. Akt. Das »Vorspiel« gewann er aus dem ursprünglichen 1. Akt, der, des Balletts beraubt, nur mehr die dürftige Aufgabe hat, »die Handlung ins Rollen zu bringen«. Die Handlung: wie Kythera, die Stadt der Venusnymphen, von den barbarischen Kriegern des Mars angegriffen wird und wie diese Angreifer von den listigen Nymphen mit Rosengirlanden besiegt und in Liebesfesseln geschlagen werden, — diese Handlung steht in der Mayerschen Bearbeitung nur mehr im strengen Gluckschen Reformkleid vor uns. Mayer nahm der Heiterkeit des Werkes ihren stärksten und heute noch gültigsten Ausdruck, nämlich den *tänzerischen*. Die Aufführung leitete *Walther Beck*, der mit sachlicher Liebe und Sorgfalt der Musik Spannungen und klare melodische Wirkungen gab. Die Regie *(Alois Schultheiß)* versagte dem Problem gegenüber, vor das die Wiedererweckung eines alten Werkes den Regisseur stellt, leider völlig. Er reihte Klischee an Klischee, er servierte eine Limonade statt eines alten Weins. Die Stimmen der Sänger retteten auf der Bühne, was zu retten war, ihre guten Leistungen hätten einen lebendigeren und belebenderen Rahmen verdient. *L. E. Reindl*

MOSKAU: Die für deutsche Verhältnisse vielleicht zu stark ausgebeuteten »Meistersinger« bildeten anläßlich ihrer Erstaufführung in der Moskauer Staatsoper (der »großen Oper«) ein Ereignis allerersten Ranges. Seit 1914 war dies Meisterwerk in russischen Aufführungen nicht mehr gehört. Das Große Theater wagte sich an diese mächtige Aufgabe erst nach halbjähriger Vorarbeit heran. Gewiß, es mangelt in Moskau an Wagner-Sängern: drei Wagner-Opern »Lohengrin«, »Walküre« und erst jetzt die »Meistersinger« bilden kein genügendes Arbeitsfeld, um den rechten Wagner-Stil sich zu eigen zu machen. Jedoch es gab guten Willen und Arbeitskraft, und es ging, trotz pessimistischer Voraussager, verhältnismäßig nicht schlecht, allerdings mit riesigen Strichen, denen hauptsächlich die lyrischen Partien der Oper erlagen. Die gewaltigen Ausmaße des Großen Theaters, sein festliches Aussehen boten den wirklich imposanten Rahmen. Die Regie *(Joseph Lapitzkij)* und Bühnenausstattung *(Fedor Fedorowskij)* stellten sich realistisch ein, doch boten einige Bühnenbilder (z. B. ein riesiges Fenster aus farbigem Glas anstatt des gewöhnlichen Kircheninnenraums im 1. Akt) Neues und Eindruckvolles. Die Kostüme in der Art des Großen Theaters waren viel zu reich ausgestattet, was eigentlich dem Grundsatz der Aufführung (welche auf starke Ausarbeitung sozialer Gegensätze in der Oper ausging) widersprach. Das biedere Nürnberger Handwerkertum wurde in seinen Einzeltypen (Pogner, Kotner und andere) stark expressionistisch ausgedeutet, das steife Zunftmäßige dick unterstrichen. Der riesige Chor und das Orchester der Oper leisteten unter der Leitung des »Volkskünstlers« *Leo Steinbergs* Hervorragendes an Glanz und Klangschönheit. Etwas übereilte Tempi trübten vorübergehend das Bild. Es würde zu weit führen, die Einzelleistung der Künstler eingehend zu bewerten. *Oseroff*, *Bugaiskij*, *Minejeff* aus der älteren Generation, *Terechin*, *Issakoff* von der Jugend gaben tüchtig durchgearbeitete Gestalten. — Als Geschichtskuriosum wäre übrigens zu erwähnen, daß Bruchstücke der »Meistersinger« in Moskau fünf Jahre vor der Münchner Erstaufführung erklangen: Richard Wagner brachte sie unter seiner Stabführung gelegentlich seiner russischen Gastkonzerte im Jahre 1863! *Eugen Braudo*

MÜNCHEN: Die Kunst *Wolf-Ferraris* hat in München von je eine Heimstätte gehabt. So bekamen wir denn auch als eine der ersten Städte seine neueste Oper »Sly« zu hören. Der Verfasser des Buches, *Forzano*, hat als genauer Kenner der Opernbühne seine Bearbeitung des alten, schon oft dramatisierten Stoffes von dem wiedererweckten Schläfer, dem er im Gegensatz zu der üblichen Version eine tragische Wendung gab, von vornherein musikalisch angelegt und für abwechslungsreiches Theater gesorgt. Die Handlung ist sicher und geradlinig geführt, nur in der Exposition etwas zu breit geraten. Freilich das grausame Spiel, das die hohen Herren mit dem armen Sly treiben, will deutschem Empfinden nicht recht behagen. Zu diesem Text schrieb Wolf-Ferrari, fernab von allem Problemtüfteln und Stilexperimentieren eine sinnenfrohe, wohllautgeschwellte Theatermusik. Jeder Takt des Werkes trägt den Stempel seines ehrlichen, kultivierten Künstlertums. Frisch und natürlich fließt die Erfindung, wenn auch nicht

immer in gleicher Unmittelbarkeit. Das Partiturbild ist von durchscheinender Klarheit und subtilstem Filigran, ausgestattet mit einer Fülle der delikatesten instrumentalen und harmonischen Feinheiten. Eine wundervolle Partitur, dem Kenner ein unerschöpflicher Quell des Entzückens. Ganz meisterhaft ist der leichte, spielerische Komödienton getroffen; warm und innig die lyrischen Szenen, von erschütternder Größe des Ausdrucks der tragische Schlußakt. *Karl Elmendorffs* Leitung hob die Aufführung zu jener Höhe letzter Ausgeglichenheit, wie wir sie erst jüngst bei Puccinis »Mantel« unter ihm bewundern konnten. Mit dem Titelhelden bietet die Oper eine selten dankbare Partie, die zu singen jedem Tenor eine helle Freude sein muß. *Fritz Kraus* lebte sich denn auch mit seiner blühenden Stimme schwelgerisch in den edel geschwungenen Kantilenen aus. Seine schauspielerische Ausdeutung dieser zerrissenen Figur eines »Taugenichts, Dichters, Trunkenboldes, Künstlers, Bettlers und Genius« bot im einzelnen viel Fesselndes. Mit einer hervorragenden Leistung erfreute *Hildegard Ranczak* (Dolly), die von Rolle zu Rolle immer deutlicher erkennen läßt, welchen wertvollen Gewinn ihr Engagement für unsere Oper bedeutet. Etwas farblos blieb *Georg Hann* als Graf von Westmoreland, dagegen war der John Plake *Berthold Sternecks* glänzend charakterisiert, nicht minder die Wirtin von *Hedwig Fichtmüller*. Mit ihnen zusammen rundeten die Vertreter der zahlreichen übrigen Rollen das Ensemble aufs beste ab. Die malerischen, theatergerechten Bühnenbilder von *Emil Preetorius* trafen den Stil des Werkes glücklich, ohne besondere Eigenart zu verraten. In der Spielleitung zeigte sich *Kurt Barré* um szenische Lebendigkeit bemüht. Doch machte sich fast durchgehends ein peinlicher Rest »Regie« bemerkbar, es fehlte der Gesamtdarstellung an Gelöstheit und Unmittelbarkeit. Werk und Ausführende fanden stürmischen Beifall. *Willy Krienitz*

OSNABRÜCK: Im vorigen Jahre fand Dr. *Fritz Berend* im Nachlaß Professor *Dütschkes*, des bekannten Händel-Forschers, in dessen Bearbeitung bereits 1925 die Oper »Admet« von Händel in Braunschweig uraufgeführt wurde, unter einer Reihe von vollständigen musikalischen wie textlichen Bearbeitungen Händelscher Opern als die schönste »Amadis«, die aus der ersten Schaffensperiode Händels stammt und 1715 in London uraufgeführt wurde. Obwohl diese Oper fast die schönste und erfolgreichste der ersten Schaffenszeit war, wurde sie von 1717 ab nicht wieder aufgeführt, bis es schließlich Osnabrück vorbehalten blieb, die Oper aus ihrem zweihundertjährigen Schlaf zu neuem und frischem Leben zu erwecken. Man kann eigentlich nicht sagen, daß der Bearbeiter allen Staub von der Oper abgewischt hat, es haften ihr noch zu viele Belanglosigkeiten, Äußerlichkeiten und Längen an, die damals dem Geschmack entsprachen, heute aber nicht mehr erträglich sind. Da es also an der radikalen Neugestaltung des Textes mangelte, wurden diese Dinge, wenn auch nicht zu verderblichen, so doch zu etwas störenden Hemmnissen, die man sich weg gewünscht hätte. Daß aber doch der durchschlagende Erfolg erzielt werden konnte, ist ein Beweis für die außergewöhnliche Ausdrucksstärke und Leuchtkraft der Musik. Außerdem ist diesem Werk eine Lebendigkeit und Schwungkraft eigen, die es vielleicht über all die später entstandenen Opern Händels, die man bis heute wiedererweckt hat, erhebt, trotzdem die letztgenannten eigentlich bedeutender sind. Diese Beschwingtheit läßt die schlechte Bearbeitung vergessen. Um so mehr, als diese Oper einige Arien enthält, die wohl mit zu den schönsten Opernarien Händels gehören. Der Osnabrücker Inszenierung mangelte es leider, vielleicht veranlaßt durch die nicht durchgreifende Bearbeitung, an der bis ins Abstrakte gesteigerten Einfachheit, die allen äußerlichen Mitteln einer psychologisierenden Operndramatik entsagen muß. Sie wurde aber dank der liebevollen Arbeit des Intendanten *Otto Liebscher* und des musikalischen Leiters *Fritz Berend* zu einem vollen Erfolg. *Hans Paul Passoth*

SAARBRÜCKEN: Auch den besten Provinzbühnen geht die Opernkrise auf die Nerven. Der kärgliche Schatz aufführbarer moderner Werke zwingt zur Beibehaltung des alten — vorwiegend veristischen — Repertoires. Gelegentlich wird ein Experiment gewagt. Meistens geht es schief, weil die erzwungene Modernisierung die tatsächlichen Schwächen des Werkes nur noch schärfer unterstreicht. Das Saarbrücker Stadttheater versuchte Meyerbeers »Prophet« in einer neuen Fassung für die Bühne zurückzugewinnen. Unsere veränderte Stellung zum hohlen Dekorationspathos dieser Oper wie auch die sehr engen Bühnenverhältnisse mögen gleicherweise den Anstoß dazu gegeben haben. Das Schlittschuhballett fiel.

Der Krönungsmarsch vor geschlossenem Vorhang ersetzte die pomphaftesten Szenen, und der Text wurde so umgebogen, daß ein anderer Schluß der Oper dramaturgisch gerechtfertigt erscheinen sollte, der Prophet versöhnt sich im großen Terzett des letzten Aktes mit Fides und Berta, verzichtet auf sein Prophetentum, verhindert den Mord an Oberthal und zieht mit Mutter und Braut von dannen, ein neues Leben zu beginnen. Einiger wesentlichen tragischen Konflikte enthoben, büßt dieser »neue« Prophet einen Teil seiner heroischen Weltanschauung ein, und sein Charakter bekommt einen kleinen schwarzen Flecken. Man läßt den Armen schuldig werden, ohne ihn seiner Pein zu überlassen. Das Publikum zieht auch heute noch ein happy — end vor. Oberspielleiter *Georg Fabian* und Kapellmeister *Erich Stekel*, die Bearbeiter dieser neuen Fassung, lösten ihre Aufgabe, soweit es möglich war, mit Geschmack. Stekel schrieb nach Meyerbeerschen Originalmotiven eine klangvolle hymnische Schlußmusik, die sich der Meyerbeerschen Partitur sogar überlegen zeigte. Aber trotz aller Veränderungen, trotz einer dramatisch zusammenballenden und monumental stilisierenden Regie, die der Dirigent (Stekel) wirksam unterstrich, ließ die Aufführung kalt. Gerade die Deflationierung der pathetischen Äußerlichkeiten hob die Mängel der inhaltsarmen hohl-pathetischen Musik so stark hervor, daß an dem endgültigen Tod des Propheten nicht mehr gezweifelt werden kann. Es blieb ein Experiment am untauglichen Objekt.

Wesentlich günstiger fiel der Versuch aus, den Operettenspielplan mit Offenbachs »Schöner Helena« aufzufrischen. Auch sie wurde — wie dies heute überall geschieht — einer Verjüngungskur unterworfen. Selten gelang die Modernisierung einer Operette besser. Die griechisch-göttlichen Personen des Spiels nahmen weder sich selbst noch das sichtlich belustigte Publikum ernst. Alles stand mit einem Bein im sagenhaften Sparta, mit dem anderen im Saarbrücker Stadttheater 1929; alles passierte halb nach griechischem, halb nach amerikanisch-europäischem Ritus; alles spielte sich halb auf der wirklichen und halb auf der imaginären Bühne des Theaters ab: eine ausgezeichnete, amüsante Mischung und Vermischung nach dem alten Rezept der Dreigroschenoper, ein unproblematisches Spiel mit dem Theater auf dem Theater. *Alfred Alten* durfte als Regisseur einen beachtenswerten Erfolg buchen, denn die Aufführung gelang in jeder Beziehung.

Auch sonst bemüht sich das Saarbrücker Theater unter seinem Intendanten *Eugen Felber*, aktuell zu sein, und künstlerisch geschlossene Aufführungen herauszubringen. Ernst Křeneks drei Einakter »Der Diktator«, »Das geheime Königreich«, »Schwergewicht« wurden in einer Form geboten, wie sie weitaus größeren Bühnen nicht gelang. Felber selbst entwickelte als Regisseur im Rahmen ganz hervorragender Bühnenbilder ein Spiel, wie es nur im Ringen mit den täglich brennender werdenden Problemen des musikalischen Theaters gelingen kann. *A. Raskin*

STENDAL: Offenbachs Kunst trägt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, den Stempel des aktuellen, ja selbst modischen Zuschnitts. Aus dieser Tatsache ergibt sich ganz logisch, daß ein »redivivus« von ihm nicht viel Zweck haben kann, denn das Aktuelle und Modische seiner Zeit, auf dem besonders die Wirkung seiner Texte beruht, sind für uns zu rein historischen Angelegenheiten geworden. (Und die Texte sind bekanntlich für die Wirkung von Opern ausschlaggebend.) Nur in den Werken, in denen das Zeitlich-Bedingte im Spiegel einer großen Epoche gezeigt wird, wie zum Beispiel im »Orpheus« und »Schöne Helena« oder, wie in manchen Einaktern, wo er eine vom Aktuellen losgelöste Haltung einnimmt, ist er noch lebensfähig. In der dreiaktigen komischen Oper oder Operette »Madame l'archidux« (Frau Erzherzog) drängt sich in dem Libretto (von Millaud) neben der Absicht, nette musikalische Strecken freizulassen, nur zu deutlich die Einstellung auf den damaligen Geschmack (und Klatsch?) der Boulevardbummler durch. Offenbach nutzt die sich ihm bietenden Gelegenheiten, sich vom übermütigen bis hin zum gefühlvollen Musiker zu zeigen, natürlich weidlich und auch bestens aus, echt offenbachisch. Aber eben wegen des Textes werden wir nicht animiert. Auch die sprachlich feine deutsche Bearbeitung von Karl Kraus-Wien (dem Herausgeber der »Fackel«) hat die Brüchigkeit der Handlung nicht zu verdecken vermocht. — Immerhin ehrt es das Märkische Landestheater Stendal, einmal einen solchen Wiederbelebungsversuch gemacht zu haben, und im Rahmen des Möglichen war die Aufführung durchaus gediegen. Dabei zeigten sich der junge Kapellmeister *Fritz Mahler*, ein Großneffe Gustav Mahlers, und der Direktor *Anton Kohl* (Regie) als sattelfeste Theaterleute.

Heinz Hakemeyer

WEIMAR: Die »Ägyptische Helena«, das schwache Alterswerk von Strauß-Hofmannsthal, errang kaum einen Achtungserfolg. Trotz guter Aufführung: *Praetorius* (musikalische Leitung), *Ulbrich* (Inszenierung), *Elsbeth Bergmann-Reitz, Walter Favre, Priska Aich.* Händels »Rodelinde« erstand in stilechtester Herrlichkeit unter der Führung von *Ernst Nobbe*, dem in Verbindung mit *Elsbeth Bergmann-Reitz, Karl Heerdegen, Benno Haberl, Hans Bergmann* eine große Tat gelang. Der Versuch *Rudolf Scheels*, aus dem »Troubadour« eine Traumhandlung zu machen, scheiterte an der Überspitztheit der Idee. *Otto Reuter*

WIEN: Die Wahl des »Maruf«, einer heiteren Märchenoper von *Henri Rabaud*, dem Pariser Konservatoriumsdirektor, für die repräsentative Premiere der Saison war nicht gerade zwingend; immerhin, sie zeugt von vornehmer und diskreter Geschmacksrichtung, daneben wohl auch von einer gewissen ängstlichen Unentschlossenheit, die sich am liebsten nur an Abgeschliffenes und Ausgelaugtes, an artistisch Untadeliges und Unangreifbares hält. Dieser »Maruf« also stammt zwar aus dem Märchenmorgenland von »Tausendundeiner Nacht«, hat sich aber alle schätzenswerten Eigenschaften französischer Musik- und Opernkultur zu eigen gemacht, daß man ihm in der Tat nur die artigsten Komplimente sagen kann. Wie hübsch ist die leichte und zugleich so sichere Führung des Textes (Lucien Népoty); man merkt's kaum, daß sie etwas überlang, durch beinahe drei Akte, in Vorgeschichte, Exposition und Deskription verharrt, und freut sich doppelt, wenn dann im vierten Akt die allerliebste Lustspielhandlung in Fluß gerät, und wenn dann im fünften harmlose Zauberei das gute Ende herbeiführt. Rabauds Musik ist von solcher Diskretion und Zurückhaltung, daß sie sich aller ernsteren Einmischung in den Gang der Ereignisse grundsätzlich enthält. Sie verrichtet mit beinahe beklemmender Vornehmheit ihren Dienst, tänzelt auf den Zehenspitzen einher, spitzt behutsam die Lippen, wagt kaum ein lautes Wort, flüstert nur oder lächelt oder runzelt ein wenig die Stirn. Immer aber mit den feinsten, gepflegtesten Manieren, mit virtuoser Beherrschung alles Metierhaften. Und immer darauf bedacht, möglichst kostümecht zu musizieren, das Gewebe der Stimmen mit den Fäden echt orientalischer Melismatik kunstvoll zu durchwirken. Eine Musik reizend pointierter Redensarten — besonders glücklich in den wirbeligen Scherzosätzchen des vierten Aktes —, eine Musik musikalischer Substanzlosigkeiten, als solche vielleicht weniger von künstlerischer als von kunstgewerblicher Bedeutung. In diesem Sinne allerdings darf die Partitur des »Maruf« als ein Musterbeispiel reifer Meisterschaft und erlesenen Geschmacks gelten. Das Wiener Operntheater empfing den orientalisch-französischen Gast mit allem traditionellen Pomp: Prächtige Bühnenbilder, von *Alfred Roller* in humorvoll pretiösem Märchenbilderbuchstil entworfen, eine ausgezeichnete Darstellung mit Herrn *Kalenberg*, der dem morgenländischen Glückspilz einen sympathischen Zug deutscher Naturburschenhaftigkeit beimischt und seinen klangvollen Tenor, der zwischen lyrischem und heldischem Charakter so schön die Mitte hält, herzhaft entfaltet; und mit *Margit Angerer*, einer idealen Märchenprinzessin, die als leibhaftige Wirklichkeit aus dichterischem Traumbezirk zu kommen schien, lieben Märchenzauber auch im Klang der Stimme verbreitend.

Nach Henri Rabauds »Maruf« kamen mehrere Gastspiele *José Rogatschewskys* von der Opéra comique. Ein meisterlicher Sänger, der seinen sanft umflorten lyrischen Tenor mit außerordentlicher Virtuosität behandelt und aus einem Material mittlerer Qualität edelste Werte zu gewinnen weiß. Seine Spezialität bildet eine unvergleichliche Pianotechnik, die zugleich eine Technik beseelten und innervierten Vortrags ist. Die Subtilitäten seines Singens besitzen höchste Stärkegrade: man kann nicht eindringlicher, nicht »lauter« »leise« singen. — Zwei weitere Abende waren einem Gastspiel des Balletts *Ida Rubinstein* aus Paris gewidmet. Über der Tänzerin und ihrem Ensemble liegen Glanz und Ruhm des russischen Balletts, dessen Traditionen fortgesetzt und gleichsam auch gesellschaftlich verankert zu haben das zweifellose Verdienst der Frau Rubinstein ist. Aber die Erwartungen waren viel zu hoch gespannt, und so konnte eine empfindliche Enttäuschung nicht ausbleiben. Die Truppe selbst zeigt beste Schulung und Durcharbeitung; sie steht technisch auf solcher Höhe, daß sie sich ganz in tänzerischer Begeisterung den rhythmischen und musikalischen Impulsen hinzugeben vermag. Überraschend schön und phantasievoll ist auch die Inszenierung, namentlich in den malerischen und bildhaften Wirkungen, glücklichste Nachschöpfungen im Geiste Léon Bakstscher Impressionen. Und wenn Frau Rubinstein selbst die Szene betritt, so ist

immer eine elegante Tänzerin zu bewundern, die mit zahlreichen virtuosen oder geistreichen Einzelheiten brilliert. Der Gesamteindruck ihrer tänzerischen Erscheinung wirkt aber auffallend kühl und unlebendig. Es dominiert das Abstrakte und Spirituelle, mitunter vielleicht auch nur das Mechanische; sie tanzt beinahe ohne Temperament oder doch mit einem in Kultiviertheit und Artistik erstarrten Temperament. Von den sechs Ballettszenen, die an den beiden Abenden vorgeführt wurden, stehen vor allem zwei Tanzpoems von *Maurice Ravel* auf einer auch musikalisch höheren Stufe. Namentlich das eine, »Bolero« betitelt, stellt eine höchst originelle Komposition dar. So paradox es klingt: aus dem Prinzip der Monotonie wird hier eine überwältigende, irritierende, nervenpackende Steigerung gewonnen. Zu einer einförmigen Begleitungsfigur erklingt die melancholische, sehnsuchtsbange und verlangende Bolero-Melodie, die in ungezählten Wiederholungen durch instrumentale und dynamische Effekte ganz allmählich erhitzt wird, Grad um Grad, bis sie in blutroter Sinnlichkeit erglüht. Das andere Ravel-Stück heißt »La valse« und ist eine geistreiche Paraphrasierung Wienerischer Walzermotive. Auch in diesem Fall wird der Versuch gemacht, eine ähnliche Steigerung in Rausch und Ekstase herbeizuführen, dem allerdings der leichte Charakter der des herangezogenen musikalischen Stoffes einigermaßen widerspricht; die pathetische Erhöhung des Wiener Walzers führt ins Gebärdenhafte, schließlich gar ins Chaotische, und dem entfesselten Aufruhr des Orchesters fehlt die innere Beglaubigung. Der Komponist dirigierte selbst seine beiden Tanzmusiken, mit seltsamer Eindringlichkeit abgezirkelte Dreivierteltakte in die Luft zeichnend. — Im übrigen war die musikalische Ausbeute herzlich gering. Mehr als Pikanterie zu werten ist ein vergnüglicher Ausflug ins musikalische Barock: zur Hochzeit Amors und Psyches, die in einem luftigen und lustigen Olymp gefeiert wurde, erklang Bachsche Musik — Klavier- und Orgelstücke — von *Artur Honegger* mit Geist und Witz und mit lebhaftem modernen Klang- und Farbensinn instrumentiert. Im köstlichen Orchestersatz des Bearbeiters dominieren die Blasinstrumente — es fehlen auch nicht die charakteristischen Stimmen der Saxophone —, und wenn's in der Auffassung aller Rechtgläubigen auch ein übles Spiel gewesen ist, die unsterblichen Fugen und Präludien machten anscheinend gute Miene dazu. *Heinrich Kralik*

KONZERT

BERLIN: Die Dreiheit *Hindemith*, *Kurt Weill* und *Strawinskij* erschien, von Bach in sehr stilvoller Ausführung bevorwortet, bei *Klemperer*. Und der als Opernkapellmeister so oft bestrittene Dirigent hatte den Beifall des ganzen Hauses. Wer macht es ihm nach! Dieses Programm stand in der Zeit und reichte doch über sie hinaus. Es zeugt für den inneren Wert des Hindemithschen Violinkonzertes, daß es heute noch, nach etlichen Jahren, Eindruck macht. Allerdings wird ihm durch *Josef Wolfsthal* eine so souveräne Behandlung des Soloparts zuteil, daß man das Besondere dieses Werkes voll genießen kann. Es erschöpft sich nicht völlig im Witz. Es hat auch Lyrik in sich. Freilich: der Schluß, der wie eine spaßige Improvisation wirkt, hat den stärksten Beifall der Zuhörerschaft. Kurt Weills Dreigroschenopermusik, aus dem Theater hierher verpflanzt, ist ein lustiges Intermezzo. Strawinskijs Pulcinella-Suite rundet den Abend in friedlich-klassischer, harmlos fröhlicher Weise. Aber auch Klemperer kann unter Umständen zusammenwürfeln: er bringt Debussy, Beethoven und Mendelssohn zusammen, damit sich in der Mitte *Artur Schnabel* als Solist ansiedeln kann. Man hätte natürlich eine Linie von Debussys Nocturnos zu Mendelssohns Sommernachtstraummusik zu ziehen; den Weg von einer klassisch gerichteten Programmusik bis zum impressionistischen Stimmungs- und Farbenreflex der Landschaft zu zeigen. Kein Zweifel: beide wurden von Klemperer mit jener Intensität wiedergegeben, die sich unmittelbar auf das Orchester der Staatsoper überträgt. — Wie schade, daß bei *Kleiber*, der nun programmatisch viel bei Schubert verweilt, von solcher Intensität kaum noch etwas zu spüren ist. Die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle Unter den Linden sind ein Problem geworden. So hoch man die vom Musikantischen gehaltene Dirigiertechnik Kleibers schätzen mag: diese Konzerte bedürfen starker Wiederauffrischung und Verlebendigung durch den Geist einer überzeugungskräftigen Persönlichkeit.

Die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, Sektion Berlin, gibt ein Lebenszeichen mit einem Abend, den sie dänischen Kammermusikkomponisten widmet. Dänisches Musikschaffen sucht mühsam seinen Weg zwischen den Extremen; auch zwischen den Völkerschaften. Das Beste wird uns mit *Jörgen Bentzons* »Variazioni interrotte« für Streichquartett, Klarinette und Fagott geboten. Hier

wirkt in der Arbeit der schöpferische Einfall. Wir wollen das trotzdem nicht überschätzen. — Die junge *Carola Farma*, dramatische Sängerin mit schönem, wenn auch nicht überall gleichmäßig gebildetem Sopran, beweist das Vorhandensein des Nachwuchses für die Oper auf dem Konzertpodium; *Gertrud Callam*, erste Koloratursängerin des Hamburger Stadttheaters, durchblutet sehr beweglichen Ziergesang. Es enttäuscht aber *Sarah Fischer* von der Opéra Comique. Scharme und Kultur erhalten nicht ihren Klangwert in der Stimme, der die Patina fehlt. *Adolf Weißmann*

AUGSBURG: Gegenüber der Oper liegen die Konzertverhältnisse sichtbar ungünstig. Die schlechten wirtschaftlichen Bedingungen bringen es mit sich, daß die Solistenkonzerte bis auf ein Minimum in Wegfall gekommen sind. So weit sie jedoch verblieben sind, handelt es sich natürlich fast durchweg um wertvolle künstlerische Angelegenheiten, da ja nur sie noch Aussicht auf finanziellen Erfolg haben. So ist ein eindrucksvoller Beethoven-Abend *Frédéric Lamonds* zu melden; ein Konzert des *Rosé-Quartetts*, das Beethoven, Reger und Schubert zu einem außergewöhnlichen Erlebnis werden ließ; ein Abend *Heinrich Rehkempers*, der Schubert sang; zwei Konzerte der *Don-Kosaken*, die stets ein ausverkauftes und begeisterungstolles Haus fanden; ein Violinabend *Marteaus*, der Bach, Reger und Beethoven spielte; ein Lieder- und Arienabend *Valentin Hallers*, der den außergewöhnlich stimmbegabten lyrischen Tenor künstlerisch beträchtlich vertieft zeigte; ein Kompositionsabend *Heinrich Kaspar Schmids*, der sein Streichquartett op. 26, eine früh entstandene Gesangsszene »Lullai mein Kind« nach einem altenglischen Gedicht für Altstimme und Kammerorchester und die anläßlich der Bayerischen Tonkünstler-Woche in München uraufgeführte Liederserenade für Soloquartett, Streichquartett und Klavier, op. 61, sowie die »Deutschen Reigen« zu wohlgelungenen Aufführungen brachte. Die Liederserenade bestätigt am eindeutigsten die volks- und heimatkünstlerische Gesinnung des Komponisten. Aus den wenigen Veranstaltungen des Tonkünstlervereins wären Klaviervorträge *Joseph Günzburgers* mit Liszts Dante-Sonate, Beethoven und mit Kloses »Elfenreigen« zu nennen und die Erstaufführung von stimmungsvoll und durchsichtig geformten Rilke-Liedern G. v. Westermanns zu erwähnen. — Im übrigen halfen die städt. Sinfoniekonzerte unter der Leitung des städt. Kapellmeisters *Joseph Bach* dem leider nur geringen Bedürfnis nach Konzerten großen Stiles ab. Das erste von ihnen galt Franz Schubert und brachte die »Unvollendete« in einer ausgezeichneten, klanglich kultivierten und disziplinierten Aufführung und ebenso die C-dur-Sinfonie. *Alfred Hoehn* spielte dazwischen Solostücke für Klavier und erwies dabei ein gepflegtes und wissendes Künstlertum. Das zweite städt. Sinfoniekonzert umfaßte die zweite, sauber interpretierte, und die dritte, allerdings weniger glücklich ausgedeutete Sinfonie Beethovens, sowie das D-dur-Violinkonzert. Unter Mitwirkung des gemischten Chores der *Liedertafel* gelangte im letzten vorweihnachtlichen Sinfoniekonzert *Hermann Suters* »Le Laudi« zu einer formgegliederten, sauberen, klanglich frischen und wirkungssicheren Erstaufführung. Von den mitwirkenden Solisten seien genannt *Julius Patzak*, vor allem *Georg Hann* und auch *Elisabeth Feuge*. *Ludwig Unterholzner*

BASEL: Neben Werken des eisernen Bestandes brachten die beiden letzten Abonnementskonzerte drei an sich zwar ungleichwertige, aber nichtsdestoweniger interessante Novitäten. In erster Linie bot *Felix Weingartner* seine eigene Sinfonie in c-moll, Opus 71, eine Schöpfung von meisterlicher kontrapunktischer Arbeit und reichen lyrischen Schönheiten, der aber das unbedingt Zwingende einigermaßen mangelt. Ferner hörte man eine »Suite für Orchester« von *Emile Endhoven*, Opus 17, deren thematisches Material ziemlich karg anmutete, das aber in der instrumentalen Durchführung der Gedanken eine glückliche Eigensinnigkeit zeigte. Durch Ehrlichkeit und ein starkes Naturgefühl fesselten des frühverstorbenen Basler Komponisten *Carl Futterers* geistvolle Variationen und Thema »Hans im Glück«, die dem Geschehen des bekannten Märchens folgend, aus einer Reihe feinhumoristischer Variationen das Thema organisch erstehen lassen. Aus der verwirrenden Fülle mehr oder minder bedeutender Solistenkonzerte ragte der schon programmatisch gewaltige Klavierabend *Edwin Fischers* hervor, *Vasa Prihoda*, vor einem Jahr als Nurvirtuose kurz abgetan, belegte als Ausdeuter Hans Pfitzners eine ursprüngliche Begabung auch nach der ernstesten Seite und bezauberte im übrigen durch die fast unglaubliche Brillanz seines Spiels. *Egon Petri* und sein Schüler *Peter Speiser* vermittelten selten gehörte Werke für zwei Klaviere, speziell Busonis »Fantasia

contrapuntistica« und das »Duettino concertante«, und der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* verdankte man einen ausnehmend eindrucksvollen *Béla Bartók-Abend*, dem neben dem Komponisten *Ilona Durigo* und *Stefi Geyer* ihre reife Kunst liehen. Neben ungarischen Volksliedern kamen Gesänge nach Andreas Ady zum Vortrag; unter den Instrumentalwerken verdienen besonders das »Allegro barbaro« und die »Zweite Sonate für Violine und Klavier« (1922) genannt zu werden. Ungewöhnlich tiefen Eindruck hinterließ sodann das vollendete Spiel des *Lener-Quartetts*, während ein *Weingartner-Liederabend* von *Erika Frauscher* und dem Komponisten am Flügel zu einem gesellschaftlichen Ereignis wurde.

Gebhard Reiner

BREMEN: Auch im Konzertsaal vereitelt die Grippe die schönsten Pläne. *Ernst Wendel* erkrankte. Als Ersatz trat *Paul Kletzki* aus Berlin für ihn ein. Dieser hatte mit Haydns formklar und geistreich vorgetragener c-moll-Sinfonie (Nr. 9) und mit Brahms' »Vierter« einen vollen Dirigentenerfolg. Seine Dirigiertechnik ist reich entwickelt und seine straffe Energie suggestiv und feurig. Im nächsten Philharmonischen Konzert revanchierte sich Wendel mit der »Ersten« und den Haydn-Variationen von Brahms. Wendel ist ein hervorragender Brahms-Dirigent. Seine geistige Erfassung des Brahmsschen Ethos ist reifer und die Wiedergabe doch auch feurig und elastisch. Neuerdings hat freilich Bruckner bei ihm den Sieg über Brahms davongetragen; das bewies die mystische Weihe, mit der er die »Siebente« von Bruckner im dritten Goethebundkonzert wiederholte und zu einem wahren Triumph führte. Dann kam das *Busch-Quartett* und spielte im schönen kleinen Glockensaal mit seiner altgewohnten Meisterschaft Schuberts a-moll-Quartett (Nr. 29) und das posthume in d-moll und dazwischen den auch posthumen Quartettsatz in c-moll. Es war ein Kunsterlebnis in reiner Vollendung. Zwischendurch hörte man im kunsterzieherisch eingestellten Goethebund Verdis einziges Quartett in e-moll und Renzo Bossis (des Mailänder Professors) Quartett in A, das in seinem dauernden Wechsel und Fortschreiten der melodischen und harmonischen Antriebe auf ein grundlegendes Tongeschlecht verzichtet. Beide wurden mit Verve vorgetragen vom philharmonischen Quartett, bestehend aus den Herren *Carl Berla, A. Schulz, W. van der Bruyn* und *W. Busch*.

Gerhard Hellmers

BUDAPEST: Es ist ein Zeichen der Zeit, der Verallgemeinerung der Musik und ihrer Verbreitung durch Rundfunk in weite Kreise, daß man vom übermäßigen Personenkult der Künstler abkommt. Es beginnt ein Untergang des Virtuosentums, nicht zum Nachteil der Kunst selbst. Man geht lieber »der Sache halber« ins Konzert, um etwas bestimmtes Neues oder selten Gehörtes, auch vielleicht von solchen Ausführenden anzuhören, an deren Namen weniger Weltglanz haftet. Was sich in diesem Sinne in der ersten Hälfte der Saison Bemerkenswertes zugetragen hat, sei möglichst kurz zusammengefaßt.
Als Auftakt das Festkonzert des philharmonischen Orchesters anläßlich seines 75jährigen Bestehens. Es brachte, nur aus Werken Franz Liszts bestehend, die Faust-Sinfonie in eindrucksvollster Wiedergabe. Daneben erschien das Vorspiel »Festklänge« als keine glückliche Wahl für diese Feierlichkeit. An einem Schubert-Festkonzert brachte dasselbe Orchester die f-moll-Fantasie für Klavier zu vier Händen in der stilechten Instrumentation für großes Orchester von *E. v. Dohnányi* zur Aufführung. Die nächste Neuheit der philharmonischen Konzerte war eine Suite, beziehungsweise ein Ausschnitt aus *Béla Bartóks* Pantomime »Der wunderbare Mandarin«, eine in jedem Takt interessante, frappant klingende, typische Musik ihres genialen Schöpfers. Schade, daß man sich immer noch nicht über die, zugestandenerweise etwas krasse Handlung hinwegsetzen mag, um das ganze Werk auch inszeniert hören und sehen zu können. In einem nächsten Konzert erklangen die »Don Juan-Variationen« von *W. Braunfels*, auch »Klassisch-romantische Phantasmagorie« benannt. Der tüchtige Komponist variiert das bekannte Thema des Champagnerliedes mit Hilfe seines großen Orchesters in Grund und Boden. Besonders wenn das Thema im überzähligen Blech schicksalsdrohend finster oder preußisch-militärmarschmäßig erklingt, bedauert man aufrichtig, wie sich das reizende Kind »verändert« hat. Das hauptstädtische Orchester, eine Vereinigung, die mit Fleiß an ihrer Vervollkommnung arbeitet und mit ihren allsonntäglichen volkstümlichen Konzerten eine Kulturmission erfüllt, war auch mit einigen Uraufführungen von Werken einheimischer Komponisten vertreten. Nach dem ersten Konzert, das ausschließlich den Werken des Jubilars *E. v. Hubay* gewidmet war, hörte man von ihr an einem der nächsten Abende die Suite im alten Stil für Kammerorchester

von *Jenö Kerntler*. Ein anderer Abend brachte das sinfonische Gedicht »Sheruzade« für großes Orchester von *St. Mikus-Csák*, das eine sagenhafte Begebenheit aus den Zeiten der Landeseroberung schildert; eines der nächsten Konzerte die eindrucksvolle Phantasie für großes Orchester aus der Pantomime »Der Spiegel« von *Albert Siklós*, die im Jahre 1923 ihre Uraufführung im hiesigen Opernhause erlebte. An einem Kompositionsabend bewies wiederum *Georg Kósa* mit Klavierwerken und Chören, besonders aber mit der »Kammermusik für 17 Instrumente«, daß er einer der Berufenen ist. Daß Kammermusikvereinigungen, die Pfleger der absolutesten Musik das Meiste an zeitgenössischen Werken zu Gehör bringen, ist selbstverständlich. So hörte man vom Trio *Kerntler-Koncz-Zsámboki* hier das erstemal Malipieros »Sonata a tre«; vom Streichquartett *Waldbauer-Kerpely* ein Streichtrio von *Géza Fried* und das erste, sehr bemerkenswerte Streichquartett von *Franz Szabó* als *Uraufführungen*, sowie Streichquartett op. 2 von *Kodály*; das *Melles-Quartett* spielte das a-moll-Streichquartett von *Pizetti* hier zum erstenmal und das *Roth-Quartett* wieder einmal das erste Streichquartett von *Béla Bartók*. *Bartók* selbst gab in seinem Klavierabend die *Uraufführung* seiner vorläufig im Manuskript befindlichen, sehr interessanten drei kleinen Rhapsodien für Klavier. Ein Festkonzert des Landesverbandes reformierter Geistlicher, ein im stark katholischen Ungarn einigermaßen seltenes Ereignis, gab auch musikalisch erlesene Genüsse, woraus die, durch den Gesangsverein »Goudimel« unter Leitung ihres Dirigenten *L. Lajtha* stilvoll vorgetragenen, selten gehörten Chöre von Goudimel und Motetten von J. S. Bach besonders hervorzuheben sind. Ein Bach-Abend unter Leitung und Mitwirkung von *Edwin Fischer* brachte als »Novität« ein Konzert von Vivaldi mit *E. Baré* am Solo-Violinpult. Auch hörte man vom hauptstädtischen Gesang- und Orchesterverein nach langer Zeit wieder einmal eine erfreuliche, wenn auch nicht in jedem Teil gleichwertige Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem. Dem Drange nach absoluter Musik und dem gesteigerten Interesse an Kammermusik ist das Entstehen zweier neuer Trio-Vereinigungen zu verdanken, und zwar: *Szatmári-Baré-Földessy* und *Kentner-Waldbauer-Kerpely*, deren Namen allein schon für das inzwischen vollauf bewiesene, stilvolle Kammermusikniveau bürgen. Um das Interesse weiterer Kreise für Orchestermusik zu befriedigen, hat auch das philharmonische Orchester mit volkstümlichen Sonntagskonzerten begonnen, wovon noch mehrere in dieser Saison folgen sollen. *E. J. Kerntler*

CHEMNITZ: Ein Komponistenabend der Städtischen Kapelle brachte drei *Uraufführungen*, die der Programmusik huldigten. Ein dem deutschen Volke gewidmetes Präludium des Magdeburger *Fritz Theil* versucht mit sicherer Gestaltung die politische Zerrissenheit des Volkes zu schildern. Aus seelischer Not schuf *Joh. Schanze* (Zwickau) seine »Musik für Orchester«. Beide Autoren dirigierten ihre Werke als erfahrene Praktiker und fanden in der *Städtischen Kapelle* die willige Deuterin ihres Wollens. Ein »Frühlingsreigen« (nach Böcklin) von *Curt Roth* (Dresden) zeigte sich als melodienfreudige Arbeit, deren Gedankenfluß, obwohl des Zeitgemäßen in der tonlichen Fassung bar, durch *Martin Egelkrauts* Leitung immerhin fesselte. — Um so persönlicher wirkte ein »Thema mit Variationen« von dem jungen Chemnitzer *Werner Hübschmann*. Dieses sein erstes Orchesterwerk ist ein in der Entfaltung maßvolles, fast kammermusikalisches Musizieren. Der an den Klassikern geschulte Sinfonieorchesterverein unter *Philipp Werner* bewältigte diese ihm ungewohnte Aufgabe mit spürbarer Hingebung. *Walter Rau*

DARMSTADT: Im Vordergrund des Konzertlebens stehen die von Generalmusikdirektor *Böhm* repräsentativ geführten und starken Zuspruch findenden Sinfoniekonzerte des *Landestheaterorchesters*. Sie boten außer einer würdigen Klassiker- und Romantikerpflege (u. a. das Brahmssche Violinkonzert mit dem ursprünglich begabten jungen *Edmund Weyns*) als eine das gewöhnliche Maß zeitgenössischer Produktion überragende Neuheit die inhaltlich und formal ausgezeichnet ausgewogene c-moll-Sinfonie von *Wilhelm Petersen*, die, auf dem Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1921 uraufgeführt, das Erlebnis Bruckner durch eine neuzeitlich polyphon orientierte Kompositionsbegabung darstellt, ferner (freilich auf wenig Verständnis stoßend) die im Zwölftonmusikstil verfaßte, von eigenartigem Klangsinn zeugende Orchestersuite Nr. 7 von *Mathias Hauer*. Die von der *städtischen Akademie für Tonkunst* gezeigten Veranstaltungen lassen prominente Solisten kommen, zum Teil begleitet von einem leistungsfähigen Liebhaberorchester (Dirigent *Wilhelm Schmitt*); in einer Morgenmusik des

»Musikvereins« vermochte der junge, der Leipziger Schule angehörige *Sigfrid Walther Müller* mit der *Uraufführung* von Variationen und Fuge für zwei Klaviere stark zu fesseln.

Hermann Kaiser

DRESDEN: In *Paul Arons* Abenden mit »Neuer Musik« war *Arnold Schönbergs* Suite *Werk 29* für kleine Klarinette, Klarinette, Baßklarinette, Geige, Bratsche, Cello und Klavier, das Programmstück des Abends, auf das man vor allem gespannt war. Vor kurzem gab es in Berlin bei einer ähnlichen Schönberg-Premiere einen solennen Konzertskandal. Beim Publikum der Aronschen »Neuen Musik«-Abende, das durchaus neuzeitlich orientiert ist, konnte derartiges nicht vorkommen. Aber selbst hier blieb der Beifall diesmal nicht ohne zischenden Widerspruch. In der Tat ist diese Suite wieder einmal vor allem klanglich ein tolles Ding. Alles was an quäckigen Tönen der kleinen Klarinette, an brummigen der Baßklarinette, an kreischenden oder verschleierten oder gezupften oder geschlagenen Klangeffekten der Streicher überhaupt möglich ist, erscheint hier zusammengetragen. Ein klingender Groteskstil, der ohne jeden Gegensatz, ohne irgendwelche stärkere Abwechslung von Anfang bis Ende durchläuft. Einförmig auch die Physiognomie der einzelnen Sätze. Sie sind »Ouvertüre«, »Tanzschritte«, »Thema mit Variationen« und »Gigue« benannt. Aber abgesehen etwa von den Variationen, die von einem gar nicht üblen, fast elegischen Bläserthema ausgehen, ist nirgends ein besonderer Satzcharakter ausgeprägt. Es mag vielleicht auf dem Papier viel knifflige atonale und horizontale Kontrapunktik zusammengebracht erscheinen. Aber was hat das Ohr davon? Den Eindruck eines immer wieder dieselben Witze langweilig wiederholenden Groteskscherzos in vier Abteilungen. Wobei man annehmen darf, daß die Herren *Aron*, *Goldberg*, *Seifert*, *Hesse*, *Lomatzsch*, *Richter* und *Hoppe* unter *Kutzschbachs* Leitung gut und richtig gespielt haben.

Einen überraschenden Erfolg hatte *Strawinskijs* »Ödipus« bei seiner Erstaufführung in den Sinfoniekonzerten des Opernhauses. Überraschend insofern, als das dortige Publikum durchaus nicht auf »Neue Musik« eingestellt ist. Aber deren Problematik tritt in diesem Werke Strawinskijs ja auch sehr zurück, und da auch die Sonderbarkeiten, die seinerzeit bei der Berliner Aufführung gewählten pseudotheatralischen Inszenierung wegfielen, das Werk vielmehr ganz einfach in herkömmlicher Konzertoratorienform gegeben wurde, konnten sich die starken Seiten seines künstlerischen Wesens ungehemmt entfalten. Höchst eindrucksvoll wirkten namentlich die Chöre (vom *Lehrergesangverein* gesungen), deren Zug zu wirklich antiker Größe ja nicht zu verkennen war. Überhaupt fühlte man sich von dem Ernst, aber auch von der gekonnten großen Architektonik dieser Musik, abgesehen etwa von der stark abfallenden Jokaste-Episode, unabweisbar gepackt. Strawinskij dirigierte selbst und gab der Aufführung temperamentvolle große Linie. Die tragende Tenorpartie sang mit musikalischem Geschmack und Stilgefühl *L. van Tulder*; für die kleineren Soli setzten sich erste Kräfte der Staatsoper ein (*Helene Jung*, *Waldemar Staegemann*, *Robert Burg*, *Willy Bader*, *Paul Schöffler*, *Heinrich Teßmer*). Zwiespältiger wirkte ein Morgenfeierkonzert mit Werken Strawinskijs: mit einem ziemlich tollen Oktett für Blasinstrumente, reizvollen kleinen Liedern, einer etwas langweiligen und nur sehr lustig karikierten Orchestersuite. Der anwesende Komponist war auch bei dieser Gelegenheit Gegenstand respektvoller Ehrungen. — In *Arons* Abenden mit »Neuer Musik« hörte man eine interessante *Uraufführung*. Es lag ihr eine von Max Brod unter dem Titel »Tagebuch eines Verschollenen« ins Deutsche übersetzte Gedichtfolge zugrunde, die Liebestragödie eines mährischen Bauernburschen, der in die Netze einer landfahrenden Zigeunerin fällt, behandelnd. *Leoš Janáček*, der im vorigen Jahre verstorbene Großmeister mährischer Volksmusik, hat sie vertont, und diese Vertonung bekam man nunmehr als Uraufführung zu hören. Es weht auch aus Janáčeks Musik etwas von der beinahe erschütternden naiven Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit der schlichten Worte. Von der sinnfällig volkstümlichen Melodiewendung bis zum fast pathetisch dramatischen Schrei der Leidenschaft reicht ihr Ausdrucksfeld; wundersam gehen neben den Gefühlsausbrüchen die geheimnisvollen Stimmen beseelter Natur einher. Expressionismus und Impressionismus sind gleichsam verschmolzen, ebenso wie in der Technik folkloristische Eigenart mit neumusikalischer Kühnheit sich eint. Musik jedenfalls, die schon nach wenigen Tönen in den Bann ihrer Stimmung zwingt und gesteigert darin festhält, obwohl der Zyklus nicht weniger als 22 Lieder umfaßt. Die Klangmittel sind ein reicher, malerischer Klavierteil, der einmal, bei Schilderung der

Liebesnacht, den wortlosen Alleinausdruck übernimmt, eine Solotenor-, eine Soloaltstimme für die zwei handelnden Gestalten, und ein entfernt aufgestelltes Frauenterzett als Träger der kurzen verbindenden Erzählungsverse. Dieser Aufgabe entledigten sich die Damen *Grabner*, *Müller-Schäfer* und *Winkler* mit klanglichem Takt; als Solotenor stand in *Walter Hessel* ein offenbar eminent musikalischer, aber in der tonlichen Kultur noch nicht recht entwickelter junger Sänger zur Verfügung; das Altsolo sang *Heidi Paulcke*, deren schöne Stimme schon gelegentlich bei anderen Veranstaltungen auffiel, die aber auch mit der Beherrschung ihres prächtigen Materials noch nicht fertig ist. Am Klavier war *Paul Aron* selbst der überlegene Führer. Ihm ist natürlich, wie so manche andere, so auch die Vermittlung dieser fesselnden und bedeutenden Neuheit zu danken.

Eugen Schmitz

FRANKFURT a. M.: Im jüngsten *Scherchen-Konzert*, das ich leider versäumen mußte, gab es die herrlichen Orchesterstücke op. 10 von *Webern*, die, wie berichtet wird, stärksten Erfolg hatten; dazu die *Uraufführung* der neuen Orchestersuite von *Josef Matthias Hauer*. — Das zweite Konzert der Internationalen Gesellschaft für neue Musik gehörte dem *Kolisch-Quartett*. Es brachte das Quartett op. 30 von *Schönberg*, das ich in der »Musik« anzeigte, und was an den Noten zu konstatieren war, ergibt die Aufführung verstärkt: ein mächtiges Werk, unerbittlich und unangreifbar wie keine Kammermusik seit 1827, von niederzwingender Gewalt! Das dämonisch erfüllte Gefüge der Konstruktion ist mit keiner neusachlichen Objektivität, keinem musikantischen Spiel zu verwechseln: alles bloß Natürliche an Musik ist hier gezwungen und aufgeklärt. Dabei bleibt im Adagio Raum für den Affekt der Trauer, der sich rein ausformt. — Dann das neue Quartett von *Bartók*, gewiß nicht in jener Sphäre gelagert, die heute wohl außer Schönberg keiner zu betreten vermag, aber in seiner doch ein ausgezeichnetes Stück. Es ist Bartók besonders hoch anzurechnen, daß er, für einige Zeit der Faszination durch Strawinskij verfallen und durch klassizistisch-motorische Unternehmungen der eigenen Substanz entfremdet, mutig das Steuer zurückgeworfen hat und zu seinen besten Werken, den Quartetten und Violinsonaten zurückfand. Dabei wird ihm die Formzucht der klassizistischen Stücke sogar noch fruchtbar: eine neue, knappe und sehr zwingende Form ist gelungen, aus Andante, Allegro, verkürzter Reprise des Andante und rascher Coda gebildet. Die Satzkunst ist außerordentlich, der Quartettklang überaus reich und sicher, die Themen substantiell und geprägt. Fraglos hat mit dem Quartett Bartók ein ganz neues Komponierniveau erreicht. Es ist sein bestes Werk. — Schließlich die lyrische Suite von *Berg*, deren Ruhm keiner Bestätigung mehr bedarf. Fülle der humanen Existenz trifft darin mit genauester, bündiger Konstruktion in einer Weise zusammen, die die trennende Macht von Geschichte zu verhöhnen scheint, so wie geschichtliche Gegensätze einzig im Meisterwerk aufgehoben sind. Die Interpretation durch das Kolisch-Quartett ist nicht zu überbieten. Sie war authentisch schlechthin. Der Abend hat das Lebensrecht der jungen Ortsgruppe überzeugend demonstriert.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: In den Philharmonischen Konzerten unter *Karl Muck* als der repräsentativen hiesigen Institution dominierten auch in diesem Winter die Großmeister, denen einmal bereits Mahler (2. Sinfonie) zugesellt worden. Auch *Furtwängler* hat einen Mahler (1.) beschert, und ein weiterer (4.) unter *Mengelberg* (Amsterdamer Orchester) ist in Aussicht. Bei Muck war auch die Sinfonie Rachmaninoffs (e-moll) vorbereitet, ein auf reicher Flur — ähnlich den drei Klavierkonzerten — gediehenes Werk, das aber nach Mucks plötzlicher Erkrankung *Eugen Papst* aus dem Stegreif zu übernehmen hatte am Hauptabend, wo auch *Artur Schnabel* mit all seinen Vorzügen Mozarts zweites »Krönungskonzert« (in F) spielte. Kurz zuvor hatte im *Bandler-Quartett* an Schumanns Quintett sich des Genannten Sohn *Ulrich Schnabel* erstmals hier eingeführt mit der Sauberkeit, plastischen Rundung des Klanges und als stofflicher Disponent unter viel Zustimmung. *Papst* hat, nicht ohne ironische Disposition, eins seiner Sinfoniekonzerte »karnevalistisch« mit einer Anzahl Neuzeiter (Honeggers »Pacific« u. a.) ausgestattet und Behagen erweckt trotz der Nähe »Eulenspiegels«. Der *St. Georgenkirchenchor* unter *Karl Paulke* hat (erstmals in Deutschland) die neu edierte Heinrich Schützsche »Historia von der Auferstehung Jesu Christi« mit tiefgehender Wirkung des herben Werks aufgeführt. Unserer Bläservereinigung hat des Pianisten *Gieseking* 10 Jahre altes Klavier-Bläser-Quintett freundlicher Teilnahme ge-

sichert. In den Sälen war die Griechin *Vera Janacopulos* (Sopran) vielgelobte Neuheit.

Wilhelm Zinne

KOBLENZ: Der durch sein früheres Wirken in Koblenz mit dem Männerchorwesen am Rhein eng verwachsene, jetzt in München lebende Komponist *Erwin Lendvai* hat die *Uraufführung* seines neuen Männerchorwerkes »Greif-Zyklus« einigen dem mittelrheinischen Sängerbund in Koblenz zugehörigen Vereinen anvertraut. In diesem Zyklus bekennt Lendvai sich zu Martin Greif, dem Lyriker der »Münchner Schule«, aus dessen Schaffen er zwölf Gedichte mit geschickter Hand ausgewählt hat. Die aus früheren Werken Lendvais bekannte Meisterschaft im polyphonen Satz zeigt sich auch in diesen, im Untertitel »Lieder im Volkston« zubenannten Gesängen für dreistimmigen Chor. Das Zurückgreifen auf den dreistimmigen Satz entspringt dem Wunsch, dem polyphonen Männerchor die Schwerfälligkeit, wie Lendvai sagt, und Unbiegsamkeit des vierstimmigen Satzes zu nehmen. Das musikalische Gewand und die Vertiefung entstehen aus dem Vermögen des Autors, sich in Stimmung und Gehalt jeglichen Textes einfühlen zu können. Die Erfindung trägt durchaus persönlichen Charakter und die Melodik wahrt bei aller Annäherung an einen volkstümlichen Ton doch den Adel und meidet glücklich die Bahn des Alltäglichen und Sentimentalen. Ein phantasievoller Kopf und ein erfindungsreicher Meister ist in dem neuen Liedzyklus am Werk gewesen, der dem Männergesang den Weg zeigt hinweg von der Liedertafelei und Sentimentalität hin zum gesunden Gefühl und zur inneren Wahrheit. Die Wiedergabe der Chöre durch sechs Männergesangvereine, an der Spitze den Männergesangverein »Rheinland« (Dirigent *J. Werth*, Bonn), verhalf dem Werk zu einem starken Erfolg.

Wilhelm Virneisel

KÖLN: In den *Gürzenichkonzerten* brachte *Hermann Abendroth* die *Uraufführung* des neuen Klavierkonzerts von *Eduard Erdmann*, mit dem Komponisten als unnachahmlichen Interpreten am Flügel. Erdmann hat sich nach seinen beiden Sinfonien noch mehr in die moderne Problematik verstrickt als früher. Das subjektiv Aufwühlende, Dämonische seiner Natur und Kunstübung ist auch hier wirksam. Es ist ein Werk voll Sturm und Drang, von einem ganz persönlichen Expressionismus, ausbrechend in übersteigertem Klang und wieder anziehend in feineren, modern harmonischen Äußerungen. Freilich, vieles weist sein Stil auf, was heute Allgemeingut und als Übergang zu werten ist. Erdmanns eigenwillige Natur scheint länger um eine Klärung zu ringen als andere produktivere und den Zeitströmungen nachgiebigere Kunstgenossen. Das Werk fand einen nicht unbestrittenen Achtungserfolg. Sonst hörten wir noch unter Abendroth treffliche Darbietungen der Orchesterfuge von *Kurt v. Wolfurt*, der Orchestervariationen (und Rondo) von *Günther Raphael* und des Stabat Mater von *Josef Lechthaler*. Ein fesselndes Programm britischer Volksmusik, die bis auf die Madrigalzeit zurückging, führten uns die von der *British Music Society* gesandten *British Folk Singers* vor, die auch den Dudelsackspieler *Tom Clough* mitbrachten. Es war der zweite Abend einer von der Gesellschaft für neue Musik eingerichteten Volksliederreihe, deren ersten die *Hollesche Madrigalvereinigung* übernommen hatte.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Die Tätigkeit *Hermann Scherchens* wirkt sich im hiesigen Konzertleben weiter außerordentlich segensreich aus. Die einheitlich gestalteten Programme seiner Sinfoniekonzerte sind mustergültig, vorbildlich für Königsberg auch insofern, als sie alte und neue Literatur in raffinierten Mischungen vorsetzen. So wird sich unser Publikum an die neuen Dinge gewöhnen und bei der glänzenden Darbietung durch Scherchen bald mehr als nur ein notwendiges Übel betrachten. — Beim zehnjährigen Jubiläum des »*Bundes für Neue Tonkunst*« brachte ein Festkonzert sehr beachtliche musikalische *Uraufführungen*. Eine Kammerkantate für Chor, Soli und Orchester »Hymnus an den Wind« von *Hermann Grabner* ist leistungsfähigen Chorvereinigungen dringend zu empfehlen. Sie verbindet mit der hervorragend glatten Lösung des technischen Problems eine starke Wirkung und hatte unter Leitung des Komponisten lebhaften Erfolg zu verzeichnen. Nicht so überzeugend wirkte ein Klavierkonzert des jungen Dresdner Komponisten *Johannes Müller*. Obwohl die fünf knappen Sätze formell gekonnt sind, ist ihr etwas nüchterner sachlicher Ablauf als Versprechen auf die Zukunft schwer zu beurteilen. *Franz Osborn* meisterte den Klavierpart mit voller Anpassung an den Stil des Werkes. Den stärksten Eindruck dieses Abends hinterließ *Max Buttings* 3. Sinfonie, die neben der technisch überragen-

den Gestaltung eine starke musikalische Potenz sehr deutlich verrät und als wirklicher Gewinn für die sinfonische Literatur zu buchen ist. Die Aufführung unter Scherchen (mit dem ausgezeichneten Königsberger *Rundfunkorchester*) wurde zum zündenden Erlebnis. Die anwesenden Komponisten wurden sehr gefeiert. Sie haben ihre Werke der Stadt Königsberg gewidmet. *Otto Besch*

KOPENHAGEN: Die Konzertgeber haben es noch immer schwer und die großen Chorvereine kämpfen weiter um ihre Existenz; die meisten von ihnen haben ein Rettungsmittel in einer Allianze mit der Staatsradiophonie gesucht und hoffentlich gefunden. Glücklich verliefen im ganzen die Konzerte, welche zum Gedächtnis *Franz Schuberts* veranstaltet wurden: so die Quartettabende der »Budapester«, die Quartett- und Quintettaufführungen von *Breuning-Bache*, die Trioabende vom *Adler-Trio*. Schubert huldigten auch die *Palaiskonzerte*, der *Cäciliaverein*, der *Musikverein* (Erstaufführung der Es-dur-Messe), die *Kgl. Kapelle* (C-dur-Sinfonie — und *Kurt Atterbergs* Preisgekrönte, für welche der berühmte Witz Hans v. Bülows wahrhaftig passend ist!) und die »Matineen der Kapelle« (ausgezeichnete Aufführung des unsterblichen Oktetts, das hier sehr selten gespielt wird).
Der vortreffliche »Smetana-Chor« unter *Fr. Spilka* hatte einen schönen künstlerischen Erfolg, ebenfalls das *Buxbaum-Quartett* und das Meisterspiel *S. Rachmaninoffs*; mit weniger Glück konzertierten die Pianisten *Arrau*, *Orloff* und der »amerikanische« Tenor *Crook*, leider auch der sympathische Schweizer Komponist *Joseph Lauber*. Eine kleine Enttäuschung war auch die Bühnenaufführung (im Zeichen der Staatsradiophonie) von Händels »König Porus« durch Mitglieder der Braunschweiger Oper; dasselbe gilt von einem »polnischen« Konzert unter der Leitung von *Mlynarski*, allerdings mehr wegen des Programms als wegen der Ausführung. Ein reizvoller Abend unter *Telmanyis* Leitung brachte ein Klavierkonzert von Ph. E. Bach und ein gleiches, ganz herrliches und prachtvoll von *Chr. Christiansen* gespieltes, von Mozart (A-dur, 1786); und zwischen den beiden, als schroffen Gegensatz ein neues Klarinettenkonzert in einem Satz von *Carl Nielsen*, worin sich Nielsen immer lebendiger, kraftvoller und selbständiger (mehr und mehr »modernistisch« angehauchter) Geist entfaltet; die Ausführung der sehr schweren Solopartie gelang dem Kgl. Kapellmusiker *Oxenvad* glänzend.
Will. Behrend

LEIPZIG: Neben der Krisis im Gewandhaus, deren Lösung inzwischen auch noch nicht einen Schritt weiter gekommen ist, hat sich nun noch eine zweite Krisis um den Dirigentenposten der Philharmonischen Konzerte in der Alberthalle herausgebildet. Es ist fraglich, ob *Hermann Scherchen* im nächsten Konzertwinter noch die von ihm bisher geleiteten Konzerte dirigieren wird. Seine zahlreichen neuen Ämter werden ihm dazu kaum Zeit lassen. Auf der anderen Seite hat auch *Heinrich Laber*, der zweite hauptsächliche Dirigent dieser Konzerte, seinen Vertrag mit der Philharmonischen Gesellschaft nicht erneuert. So setzt man denn alle Hoffnung darauf, daß es gelingen wird, mit *Günther Ramin* zu einem Einvernehmen über die Leitung der Konzerte zu gelangen. Man erwartet mit Bestimmtheit, daß dieser Künstler, um den sich gegenwärtig Lübeck sehr stark bewirbt, in Leipzig bleiben wird, wenn er hier Gelegenheit hat, sich als Orchesterdirigent einzuarbeiten. Darüber werden die nächsten Wochen die endgültige Entscheidung bringen. Daß ein Weggang Günther Ramins für Leipzig einen schweren Verlust bedeuten würde, braucht nicht erst näher ausgeführt zu werden. Von Persönlichkeiten dieses Formats ist in Leipzig kein Überfluß. Zuweilen erlebt man allerdings in dieser Richtung erfreuliche Überraschungen! Tritt da in diesem Winter ein Leipziger Kantor, *Herbert Schulze*, hervor, der sonst das ganze Jahr im anstrengenden Kirchendienst eingespannt ist, und veranstaltet auf einmal einen Zyklus moderner Klaviermusik an drei Abenden, die zu den geistig bedeutsamsten Ereignissen dieses Winters gezählt werden müssen. Herbert Schulze ist kein eigentlicher Pianist nach der Seite des Technischen hin, aber er beherrscht die jüngste Klaviermusik mit einer Vollkommenheit und weiß sie vor allem mit einer solchen Intensität des Nachempfindens und des Nachschaffens zur Darstellung zu bringen, daß man sich schlechterdings keinen besseren Interpreten wünschen kann. Die Abende dieses Künstlers ragen unter den sonstigen Konzerten dieses Monats besonders hervor, und bringen ihm persönliche Erfolge, wie sie die größten Virtuosen nicht stürmischer haben können. — Im Gewandhaus ist in diesem Monat die Leipziger Erstaufführung von *Paul Graeners* »Comedietta« zu verzeichnen, die dem Werk

an dieser Stelle einen freundlichen Erfolg eintrug. *Karl Straube* brachte *Händels* »Messias« in einer von ihm selbst hergestellten, lediglich die Original-Partitur zur Grundlage wählenden Fassung heraus, die wohl, wie die meisten dieser Straube-Ausgaben, ihren Weg auch zu den anderen Chorvereinigungen finden wird.

Adolf Aber

LINZ a. D.: Hier wurden kürzlich im großen Musikvereinssaal neue Orgelkompositionen des Oberösterreichers *Hans David* vorgeführt. Als künstlerisch-idealer Vermittler erschien Musikdirektor *Friedrich Högner* (Regensburg). Die Schreibweise Davids, des Führers der jungoberösterreichischen Komponisten, mutet dem Stile nach altklassisch an. In der Fantasia super »l'homme armé« taucht ein ungemein liebliches, an Bach gemahnendes Thema auf. Beweglich hebt die Chaconne an. Ein düsteres Motiv, wird in allen Abwandlungskünsten durchgeführt (kanonartig, in harmonischer Umstellung usw.), farbenreich, mannigfaltig variiert. Eine klare, schöne Arbeit »Ricercar«, nicht minder die Toccata und Fuge in f-moll, in der das reiche Können, das eruptive Talent Davids so recht zum Durchbruch und Ausleben kommt. *Friedrich Högners* Spiel war vollendet. Aparten Eindruck übten »Vier Lieder geistlicher Liebe« (Verse von Mechthild von Magdeburg 1212) für Frauenstimme und Orgel. Alle Arbeiten Davids tragen Eigenmarke, fallen aus dem heute Herkömmlichen heraus. Fräulein *Rokyta* nahm sich der Liedneuheiten liebevoll an.

Franz Gräflinger

LONDON: Am Anfang war das Klavier. Nämlich am Anfang dieses Jahres. Gleich in den ersten Tagen *Sunterlins* klangschöner Vortrag Chopinscher Etüden und als Quasi-Novität Szymanowskis dritte Sonate. Ein schwieriges Werk, das auch dem Zuhörer etliche Nüsse zu knacken gibt. Immerhin, »Durch alle Töne tönet ... ein leiser Ton, gezogen für den, der heimlich lauschet«. Das souveräne Spiel dieses feinen Künstlers erleichterte das Verständnis für die vollendete Form, die durchaus logische Gedankenverwertung und die prägnante Rhythmik des Komponisten. Sodann kam — vor allem *Artur Schnabel*. Freilich Novitäten im engeren Sinn brachte dieser ganz Große nicht, doch immer neue, von der Macht seiner einzigartigen Persönlichkeit beseelte Prägung des bekannt Geglaubten. *Elly Ney* begeisterte ein zahlreiches Publikum in Schubert und Beethoven. Auch eine Künstlerin, die ein Werk als Ganzes zu sehen und wiederzugeben imstande ist. *Effie Kalicz* wirkt durch den Liebreiz, *Marcelle Meyer* durch die glänzende, fast möchte man sagen stählerne Virtuosität ihres Vortrages. — Orchesterkonzerte mehren sich. Die *BBC.* brachte als Neuigkeit *Eric Toggs* »On the Hillside« mit Chor, Text von Tagore, dessen Metaphysik seine wohlklingende, vortrefflich gearbeitete, aber über das Maß einer vor dreißig Jahren modernen, konventionellen Romantik kaum hinausgehende Musik nicht zu deuten vermag. Auch die 3. Sinfonie Rachmaninoffs hat ihre zwanzigjährige Existenz schlecht überstanden — Tschaikowskij aus zweiter Hand. *Ansermet* dirigierte Debussys »Martyre de Saint-Sébastien« und Strawinskijs »Sacre du Printemps«. Das erste hat, von der Bühne losgelöst, kaum viel zu bedeuten; es ist zu fragmentarisch, musikalisch zu blutarm, um ohne d'Annunzios Text, den es in der Gesamtaufführung so wundervoll untermalt, bestehen zu können; anders der »Sacre«, auch ohne Ballett packt den Zuhörenden die Macht dieser Vertonung primitivsten Naturstammelns, eine »contradictio in terminis«, die eben nur der Musik und zwar Musik dieses genialen Übermaßes möglich ist. *Gordon Bryant* setzte seine Konzertserie mit einer Wiederholung des letzten Ravel-Programms fort und *Gerald Cooper* die seinige mit Hilfe eines kleinen Orchesters unter des jungen *Barbirolles* hochbegabter Leitung. Er selbst führte den Continuo eines von ihm ausgearbeiteten Cellokonzertes von Porpora, dessen vollendete Schönheit weitestgehende Verbreitung verdient. Namentlich der langsame Satz erreicht eine Tiefe, die jener Bachs sehr nahe kommt. *Ivor Janus* spielte es mit vielleicht zu großer Zurückhaltung, einer Eigenschaft, die *Barjanski* zu statten gekommen wäre, als er in einem der Philharmonischen Konzerte Delius' Cellokonzert vortrug. Delius verlangt abgeklärte Färbung, feine Pinselstriche, kein mit dem Messer aufgelegtes Pigment. Das *Hewith-Quartett* (früher Capet) aus Paris hat kaum die Tonfülle und Schönheit, um dem langen, bereits älteren und für Bloch ganz ungewöhnlich in Klang und Harmonik schwelgenden Quartett dieses Meisters zu einem Erfolg zu verhelfen, und das kühle Musizieren des Ensembles war auch einem neuen Werke *Fadensz Jareckis* nicht gerade günstig: scheint es auch nicht viel Neues zu sagen, so wäre es doch wohl möglich gewesen, die Wirkung durch kräftige Rhythmik und abwechslungsreichere Klangfarben zu erhöhen. Vorzüg-

liches leistete auf zwei Klavieren das Ehepaar *Ethel Bartlet* und *Rae Robertson*, die nach einer großgestalteten Aufführung der Originalfassung von Brahms' Klavierquintett eine ganze Reihe kleinerer Novitäten zu Gehör brachten; unter anderem eine phantasiereiche Suite »St. Tropez« von *Hugo Anson* und eine reizende Fantasie über ein Thema von Grieg: »Hardanger« von *Arnold Bax*.

L. Dunton-Green

PARIS: Wenig Neues. Der Eifer in den Sinfoniekonzerten hat schon nachgelassen; er war übrigens seit Oktober auch nicht allzu groß. Man behauptet, daß die umfangreichen Werke nicht einstudiert werden könnten, außerdem würde das Publikum nicht folgen. So sind als einzige Werke zu melden: Bei den *Colonnes* »Le Magicien malheureux en amour«. *Trépard* hat beim Komponieren vielleicht an Ducas' »L'Apprenti sorcier« gedacht. Es ist die Arbeit eines tüchtigen Musikers schon älterer Generation, der sich verpflichtet fühlte, den Göttern der Moderne zu huldigen, um die Altersfurchen zu verdecken. Übrigens fand die Fuge Anerkennung, die das sinfonische Gedicht beschließt und die Flucht der beiden jungen Leute symbolisiert, die den Zauberer geprellt haben. — Bei den *Pasdeloups* spielten uns zwei Komponisten ihre neuen Klavierkonzerte. In seinem 2. Konzert vereinigt *Alexander Tansman* nationalen Kern und klassische Form mit modernen Ausdrucksmitteln. Der erste Satz ist in Sonatenform geschrieben; dem zweiten (einem Scherzo) folgt das Finale, mit einem Lento zu Beginn. Das polnisch volkstümliche Element spielt hier eine große Rolle, besonders im Scherzo. Das Finale hatte durch seinen Lärm unter der Zuhörerschaft einigen Tumult entfesselt ... und das war der Erfolg. Das Konzert von *Tscherepnin* (ebenfalls Nr. 2) ist ein einziges, schnell vorüberziehendes Stück. Vor zehn Jahren komponiert (sein Autor war damals 19), verrät es natürlich gewisse Unerfahrenheit und Übertreibung, was sich besonders im Orchester zeigt. In demselben Konzert dirigierte *Rhené-Baton* noch zwei von *Vittorio Gui* instrumentierte Orgelchoräle von Bach und ein Schumannsches Adagio und Allegro, das *Blair Fairchild* für Orchester bearbeitet hat und bei dem das hervorragende Talent des Cellisten *Jean Clément* bewundert wurde. —

Unsere sinfonischen Gesellschaften zeigen eigentümlicherweise weiter eine schwache Aktivität, was die Aufführung von neuen Werken betrifft. Neben ihrem gewöhnlichen, klassischen oder romantischen Repertoire führen sie nur Werke von geringer Bedeutung und oft einem ebenso minderen musikalischen Wert auf. Im *Conservatoire*, das eine schöne Aufführung der Johannes-Passion von Bach bot, brachte Herr *Gaubert* zwei reizende Stücke von Debussy »Sarabande« und »Tänze«, mit feinster Kunst von Ravel orchestriert, und ferner die »Tragödie der Salome« von *Florent Schmitt*. Die *Concerts Colonne* haben bei etwas reichhaltigerem Programm eine Suite von *René Blin* gebracht: »In der Champagne,« vier kleine Stücke, während des Krieges 1917 geschrieben, in denen der junge Komponist weder heroische noch düstere Eindrücke erwecken will, sondern nur Freude daran hat, ganz friedliche Bilder zu malen: am Morgen, am Wasserlauf, am Abend und ländliche Rundtänze. Leider ist dies alles sehr gemäßigt gehalten und zeugt von einer wenig kühnen Schreibweise. »Die persischen Szenen« von Herrn *Latsué* sind nachempfundener Orientalismus und zeugen ebensowenig von großer Kühnheit. Die zweite Suite C-dur von *Georges Enesco*, von ihm selbst dirigiert, ist 1915 entstanden; in ihrer klassischen Form macht sie trotzdem den Eindruck eines unabhängigen Werkes von persönlicher Eingebung und will, ohne sich auf diese oder jene Weise der Mode zu unterwerfen, nichts weiter als Musik sein. In den *Concerts Lamoureux* zollte man einer Beschwörung der Insel Majorqua »Sous les amandiers en fleurs« von *C. Pedrell* Beifall, einer Träumerei, die ein Bauerngesang unterbricht und die durchweg aus dem bodenständigen Folklore schöpft; ein großer Teil desselben Konzertes war spanischer Musik gewidmet (Albeniz und de Falla). Bei den Lamoureux hörte man auch, ebenso wie im Conservatoire, Werke von Debussy für Orchester bearbeitet. (Melodien, denen Herr *Beydts* das orchestrale Kolorit gegeben hat); ferner drei »Chansons à dire« von Raymond Charpentier, die in der Form an die alten Meister des 16. Jahrhunderts erinnern.

In den *Concerts Pasdeloup* dirigierte Herr *Rhené-Baton* die Komposition eines jungen Musikers, *Pierre Capdevielle*, der sich von Vergil und Homer zu den Evocation de l'Averne, einer Suite in fünf Sätzen inspirieren ließ. Der Mißbrauch von gewaltsamen Klängen und augenscheinliche Anklänge an die Salome von Florant Schmitt widersprechen ganz dem wahren Talent des Verfassers, von dem man viel hoffen kann. In denselben Konzerten ge-

lang die Aufführung (vielleicht die erste in Frankreich?) der Krönungs-Messe von Mozart, nicht sehr gut; sie hat aber das musikalische Publikum stark interessiert.

Die ausgezeichneten Konzerte von *Straram* (24 in dieser Saison) brachten, nachdem sie Schubert mit der tragischen Sinfonie gehuldigt hatten, zwei ungedruckte Werke: ein Concerto von *Lazarus*, von ihm selber am Klavier gespielt, und eine Suite valaque von *Lazar*.

Von den anderen Veranstaltungen der letzten Wochen erwähne ich das Konzert der *Société de musicologie* zum Gedächtnis Schuberts, in dem ein Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche und Cello (1814), Terzette (1815), ein Trio (1812), ein Frauenchor (Coronach 1825) und verschiedene in Frankreich unbekannte Werke aufgeführt wurden. Der gemischte ukrainische Chor, *Doumka*, sang unter Leitung von *Nestor Gorodo* ukrainische Volkslieder. Die *Société de musique d'autrefois*, die alte Musik mit genau dem Zeitstil entsprechenden Instrumenten wiedergibt, ließ Werke von Stefani, Stefano Landi, ein wichtiges Fragment aus dem Pomo d'oro von Cesti, ein Madrigal von Monteverdi für Sologesang und neun Instrumente, die 4. Sinfonie von Alessandro Scarlatti für Oboe, alte flûte traversière und Continuo hören. Dank der Instrumentensammlung des Herrn *Lecerf* gelingt es dieser Gesellschaft, den Klang der alten Werke so zu realisieren, wie man es bisher noch nicht gehört hatte.

J. G. Prod'homme

SALZBURG: Zunächst wäre noch einiges Ergänzende über *Orazio Benevolis* dreiundfünfzigstimmige Festmesse zu sagen, die für das Salzburger Domweihjubiläum im September einstudiert worden war, und einige Voraufführungen in der Festspielzeit erlebte. Man kann sich für die Wiedererweckung des Werkes kaum eine bessere Gelegenheit denken als die 300jährige Bestandsfeier des Domes, für dessen Einweihung es komponiert wurde. Daher hätte man auch besser getan, auf die früheren Aufführungen zu verzichten. Man raubte sich damit ein gut Teil der frischen Festwirkung für die Jubiläumsfeier, enttäuschte aber gleichzeitig das Festspielpublikum, das alles eher als eine historische Einstellung für diese Darbietung hatte. Leider merkte man der ersten Aufführung auch etwas ein eiliges Probieren an. Der Eindruck, den das Werk machte, war ein für den großen Zeitabstand von 300 Jahren verhältnismäßig moderner. Dabei fiel auch die große Unterschiedlichkeit des Stils der Messe von dem der doch nicht weitabliegenden Werke Palestrinas auf. Trotz des großen Aufgebots an Orchester und Chor tritt einfachere Stimmführung, Vorherrschen harmonischer Anlage zutage. Die infolge der Vielchörigkeit notwendige Verteilung der Mitwirkenden auf mehrere Balkone erschwerte die einheitliche Leitung. *Joseph Meßner*, dem die interessante Wiedererweckung dieses musikgeschichtlichen Kuriosums zu danken ist, war bemüht, der schwierigen Aufgabe gerecht zu werden. Um gleich bei den Domchoraufführungen zu bleiben, sei die *Uraufführung* einer Choralmesse *Anton Bruckners* erwähnt, die aus der Gehilfenzeit des Meisters stammt, das Walten des schöpferischen Genius aber noch nicht deutlich erkennen läßt. Cherubinis eigenartiges c-moll-Requiem, das — wenn auch nicht in allen Teilen gleich stark — interessiert, würde man gerne öfters hören.

Der Übergang vom Festspielmusizieren zur Wintersaison geht nie ohne ein resigniertes Sich-besinnen ab. Man muß sich alljährlich erst wieder dreinfinden, daß man doch nur in einer Provinzstadt wohnt, und seine Ansprüche herabsetzen. Es finden in diesem Jahre drei Abonnementskonzertzyklen statt, einer für Orchester unter der Leitung *Bernhard Paumgartners*, einer für Kammermusik, im wesentlichen vom Salzburger Streichquartett (*Theodor Müller*, *Otto Petermann*, *Karl Stumvoll* und *Wolfgang Grunsky*) bestritten, und schließlich eine gesonderte Konzertreihe für Klaviertrio unter Führung von *Heinz Scholz*. Diese Konzerte beschränken sich fast ausschließlich auf das klassische Programm, was seinen Grund in der ablehnenden Haltung des Publikums der Moderne gegenüber besitzt. Die Kammermusikvereinigung brachte neben Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und Brahms das Klavierquartett in a-moll, op. 133 von Max Reger heraus, welches durch seine abgeklärte Schönheit fesselte (Klavierpart: *Robert Jäckel*). Die Triovereinigung stand mit der Aufführung des Klaviertrios von Maurice Ravel und W. Rachmaninoff außerhalb der Durchschnittsprogramme. Bei den diversen Schubert-Feiern konnte man mit Genugtuung konstatieren, daß die einzelnen Zweige von Schuberts Schaffen in gleicher Weise Beachtung fanden. Nur an dramatischen Werken war keines vertreten, was auch nicht so schwer ins Gewicht fällt. Um Instrumentales und Vokales an einem Abend bieten zu können, vereinigte sich das *Morzateum* mit der *Salzburger Liedertafel*, die Kammermusikvereinigung be-

zog in ihre Feier Liedervorträge der Salzburger Künstlerin *Maria Gehmacher - Keldorfer* ein, die Konservatoriumsfeier brachte neben Orchesterwerken Klaviersoli. Ein außerordentliches Orchesterkonzert machte uns mit dem Berliner Dirigenten *Felix Robert Mendelssohn* bekannt, der als Persönlichkeit nicht uninteressant, in der Programmwahl aber nicht glücklich war. *Charlotte v. Recsey* spielte an diesem Abend das Klavierkonzert von Serge Bortkiewicz, dem sie sich bei anerkennungswerter Technik rein physisch nicht vollkommen gewachsen zeigte. *Roland Tenschert*

TURIN: Unter den Neuheiten der letzten Orchesterkonzerte hebe ich hervor: die malerischen Eindrücke von *Santoliquido:* »Il profumo delle Oasi Sahariano« (*Fried*); den gefälligen »Trittico Botticelliano« von *Respighi (Schalk)*; den interessanten »Cavaliere romantico« von *Toni*; den besonders im ersten Teil wohlerdachten »Natale« von *Gandino;* die graziöse Ouvertüre der »Furie d'Arlecchino« von *Lualdi*; diese Letztgenannten wurden von *Toni* dirigiert. Im »Theater von Turin« hatten wir das Lautenquartett *Aguilar*, das besonders in einigen Wirkungen der Klavizimbel in der Musik von Scarlatti gefiel; sodann das Quartett *Pro Arte*, das als Neuheiten das starke, gut aufgebaute dritte Quartett von *Hindemith*, die wenig gehaltreiche Ouvertüre mit hebräischen Motiven von *Prokofieff* und ein amüsantes Quartett von von *Rieti* brachte. Professor *Martenot* erregte durch die guten Wirkungen seines elektrischen Wellenapparates Interesse. Die künstlerischen Resultate der *Voice Band* von *Burian* kommen meines Erachtens über die gute Absicht nicht hinaus. — An demselben Theater spielte stets mit Beifall *Nino Rossi* für den G. U. M. *Kubelik* erschien mir in seiner »Cavata« erheblich schwächer als im vorigen Jahre; der Pianist *Bonini* verfügt über eine reife Technik und feine Ausdrucksweise. *Olga* und *Umberto Supino* boten in ihren Konzerten tiefe Interpretationen. Schließlich hebe ich das wundervolle Konzert hervor, das die Chöre der Gesellschaft »Palestrina« unter Leitung des berühmten Maestro *Rostagno* in der Kathedrale veranstalteten. Rostagno ist jetzt nach Neuyork berufen worden, um die Leitung der Kapelle des dortigen Domes zu übernehmen. Der Beifall, den er hier erntete, war herzlich. *Lodovico Rocca*

WIEN: *Robert Heger*, der ausgezeichnete Musiker und Dirigent, lebt und wirkt in einem besonderen Bezirk menschlicher und künstlerischer Lauterkeit. Eine Anima candida inmitten aller operntheatralischer Gerissenheit: kein Wunder, daß sich so seltene Tugenden auch in seinem Schaffen auswirken; ihnen vor allem ist es zu danken, wenn dieser komponierende Kapellmeister Besseres, Tieferes, Eigenartigeres schreibt als landläufige Kapellmeistermusik. So steht denn auch seine 2. Sinfonie c-moll in jener Sphäre, die nicht bloß den schöpferischen Genies und den geistigen Vorwärtsbringern vorbehalten ist, in vorderster Linie. Solide Musik, durchdrungen von reinster Gesinnung. Sie hat ebensolchen Spürsinn fürs Traditionelle wie fürs Aktuelle, stützt sich auf fremde Individualitäten, Mahler, Strauß, Berlioz, Tschaikowskij — ohne die eigene aufzugeben, ist scheu und keck, zurückhaltend und losgängerisch in Einem und weiß in jeder Beziehung Haltung zu bewahren. Auch insofern, als die zwei Seelen, die in ihrer Brust wohnen, eine romantisch beflügelte und eine bewußt kalkulierende, einsichtsvoll genug sind, um zu einem noblen, harmonischen Ausgleich zu gelangen. Die romantische Seele kündigt sich gleich in der Misterioso-Introduktion des ersten Satzes an, läßt in der Durchführung lauschige Eichendorffszenen erstehen und durchdringt die ernste, feierliche Nocturnomusik des langsamen Satzes mit innigem Gefühl. Die übrigen Partien gehören der anderen, mehr rationell gestimmten Seele, die sich, dem Zeitgemäßen freudig zugetan, im letzten Satz — Perpetuum mobile — auch Mut zum Übermut macht. — In einem Arbeitersinfoniekonzert wurden Fragmente aus *Karl Prohaskas* nachgelassener Oper »Madeleine Guimard« ausgegraben: die Ouvertüre und das Schlußduo, Stücke, die wie alles, was aus der Feder dieses feinen, kultivierten und kenntnisreichen Musikers stammt, die Gediegenheit des Autors und den Ernst seiner tonkünstlerischen Absichten loben. Von dramatischem Pulsschlag, von heißer Leidenschaft — das Sujet behandelt eine romanhafte Episode aus der Französischen Revolution — von operntheatralischer Zielstrebigkeit ist freilich so gut wie nichts zu spüren. Prohaska war ein liebenswürdig versonnener Satzkünstler, der auf lyrischem, bestenfalls auf epischem Gebiete Achtenswertes produzierte; feuriges Theaterblut hatte er sicherlich nicht. *Heinrich Kralik*

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE WERKE

Erich Wolfgang Korngold arbeitet an einer Jazzoper.

Stanislaus Suda ist mit der Komposition einer Oper beschäftigt, die den Titel »Haydns Brautwerbung« führt. Das Textbuch verfaßte *E. Simek*.

OPERNSPIELPLAN

NEAPEL: Nachdem es gelungen ist, die Renovierungsarbeiten am *San Carlo-Theater* fertigzustellen, wird von Mitte Februar bis Anfang Mai eine Opernstagione stattfinden, deren Spielplan soeben bekannt wird. Er verzeichnet unter der Leitung von *Edoardo Vitale* zwei Uraufführungen: Don Giovanni von *Felice Lattuada*, Libretto von *Arturo Rossato*. Ferner ein Einakter »Maggiolata Veneziana« von *Rito Selvaggi*. Als Erstaufführung für Neapel bringt die Stagione den in Mailand uraufgeführten Sly von Wolff-Ferrari. Die anderen Opern zeigen die heute in Italien übliche nationalistische Note: Verdi, Rossini, Donizetti, Puccini, Catalani, Giordano, Mascagni, Leoncavallo, Bellini, Zandonai, Wolff-Ferrari. Daneben als einzige ausländische Oper »Carmen«. Die deutsche Musik einschließlich Wagner ist vollständig verbannt. Auch Toscaninis Wiederbelebung von »Fidelio« und »Freischütz« in Mailand findet keine Nachahmung.

STUTTGART: Die *Staatsoper* hat *Verdis* »Sizilianische Vesper« in der deutschen Übersetzung von *Gian Bundi* zur alleinigen *deutschen Uraufführung* in der kommenden Spielzeit erworben.

KONZERTE

BERLIN: Die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin* veranstaltete im Rahmen der Schloß-Monbijou-Konzerte der Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst am 8. März, eine Gesamtaufführung von J. S. Bachs »Musikalischem Opfer«, komponiert für Friedrich den Großen. Ausführende: *Collegium musicum instrumentale der Akademie*, Leitung *Hermann Diener* mit Professor *Bodky* am Cembalo.

CHEMNITZ: In einem Konzert der *städtischen Kammermusikvereinigung* brachten die Konzertmeister *Bobell* und *Otto* die Sonate für zwei Violinen von *Walter Rau* zur *Uraufführung*.

TAGESCHRONIK

Siebentes Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Genf vom 6. bis 10. April. Die internationale Jury der Herren Edward J. Dent (England), Heinz Tiessen (Deutschland), Maurice Ravel (Frankreich), Willem Pijper (Holland), Ernest Ansermet (Schweiz) und Bozidar Sirola (Jugoslavien) haben im Dezember vorigen Jahres in Genf von den 120 eingesandten Partituren 21 Werke von 11 verschiedenen Nationen zur Aufführung angenommen. Es wurden folgende Programme aufgestellt: *Samstag, 6. April, Erstes Orchesterkonzert* im Grand Théâtre: Max Butting-Berlin, 3. Sinfonie op. 34, Henriette Bosmans-Holland, Concertino für Klavier und Orchester, Marcel Delannoy-Paris, »Le fou de la dame«, chanson de geste, Frank Martin-Genf, »Rythmes«. — *Sonntag, 7. April, Erstes Kammerkonzert* im Konservatorium: Julius Schloß-Wien, Streichquartett in einem langsamen Satz, John Ireland-London, Sonatina für Klavier, Nicolas Nabokoff-Paris, »Chant à la Vierge Marie«, Viktor Ullmann-Prag, Fünf Variationen und Doppelfuge über ein kleines Klavierstück von Arnold Schönberg für Klavier, Erwin Schulhoff-Prag, Sonate für Geige und Klavier. — *Sonntag, 7. April, Chorkonzert* in der Kathedrale: Krsto Odak-Zagreb, Madrigal, Karl Marx-München, Motette »Werkleute sind wir« für achtstimmigen Chor, op. 6, Leoš Janáček-Prag, gest. am 12. Aug. 1928, »Messe solennelle« für Solisten, Chor und Orchester. — *Montag, 8. April, Zweites Kammerkonzert* im Konservatorium: Alexander Jemnitz-Budapest, Serenade für Violine, Bratsche und Cello, op. 24, Manuel Rosenthal-Paris, Sonatine für zwei Violinen und Klavier, Berthold Goldschmidt-Darmstadt, Sonate für Klavier, op. 10, Maurice Delage-Paris, »Sept Hai-Kais« für Gesang und kleines Orchester, Jerzy Fitelberg-Polen, Zweites Streichquartett, 1928. — *Montag, 8. April, Aufführung* von einer oder zwei noch nicht bestimmten *alten Opern*. — *Dienstag, 9. April, Zweites Orchesterkonzert* im Grand Théâtre: Ralph Vaughan Williams-London, »Flos campi« für Solobratsche, kleinen Chor und kleines Orchester, Johannes Müller-Dresden, Konzert für Klavier und Kammerorchester, Emmy Hell-Frensel-Wegener-Holland, Tanz für Klarinette und Orchester, Roger Sessions-U.S.A., Sinfonie in e-moll.

Das Gesamtprogramm des diesjährigen Tonkünstlerfestes in Duisburg verteilt sich wie

folgt auf die Tage vom *2. bis 7. Juli: 2. Juli:* Opernaufführung *Emil Peeters* »Die Troerinnen«; danach Begrüßung durch die Stadt. *3. Juli:* Vormittags 10 1/2 Uhr Eröffnung der Ausstellung: »Musik am Niederrhein«. 11 1/2 Uhr Kammermusik-Matinée: 1. *Wilhelm Kempff:* Sonate für Orgel. 2. *Otto Crusius:* »Der Baum des Lebens«, ein Zyklus von Gesängen für sechs Solostimmen mit Streichquartett. 3. *Hans Gebhard:* Improvisationen über ein eigenes Thema für Orgel. 4. *Ernst Pepping:* III. Choralsuite für großen und kleinen Chor a cappella. 5. *Philippine Schick:* »Der Einsame an Gott«, Kantate für Sopran, Bariton, Frauenchor, Streichquartett und Klavier. Abends: Opernaufführung *Paul Strüver* »Dianas Hochzeit«, *Hans Chemin-Petit:* »Der gefangene Vogel«, *Heinz Tiessen:* »Salambo«. *4. Juli:* Diskussionstag. Abends: Opernaufführung: *Julius Weismann:* »Traumspiel«. *5. Juli:* Vormittags 10 Uhr: Hauptversammlung. Abends: Opernaufführung: *Arnold Schönberg:* »Die glückliche Hand«, *Hellmuth Gropp:* »George Dandin«. *6. Juli:* Vormittags 11 1/2 Uhr: II. Kammermusik-Matinée: 1. *Julius Schloß:* Streichquartett. 2. *Kurt Thomas:* Sonate für Flöte und Klavier. 3. *Werner Jüllig:* »Die Jahreszeiten«, vier Gesänge für hohe Stimme und Streichquartett. 4. *Hans Lang: Trio* für Flöte, Klarinette und Fagott. 5. *Karl Schaefer:* Musik über einen Choral für Orgel, 2 Trompeten, Solosopran und Männerstimmen. Abends: Opernaufführung: *Paul Kick-Schmidt:* »Tullia«. *7. Juli:* Vormittags: Hafenfahrt. Abends: Opernaufführung: *Max Brand:* »Maschinist Hopkins«.

Die *Salzburger Festspiele* 1929 werden am *Sonntag, den 4. August* mit einer Festvorstellung von Hofmannsthals »Jedermann« eröffnet und dauern bis 30. August. Das diesjährige Programm bringt Neuinszenierungen von Mozarts »Don Juan« und Richard Strauß' »Rosenkavalier«, sowie Wiederholungen von Beethovens »Fidelio«. Für die künstlerische Leitung wurden Clemens Krauß, Max Reinhardt, Franz Schalk und Lothar Wallerstein gewonnen. Acht Festkonzerte der Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Clemens Krauß, Bernhard Paumgartner und Franz Schalk, sowie Mozart-Serenaden ergänzen das Programm der diesjährigen Festspiele.

Das *erste badische Bruckner-Fest* findet in der Zeit vom *3. bis 10. November* dieses Jahres in *Karlsruhe* statt.

Eine Zentralstelle für den Musikaufführungsschutz. Die »Genossenschaft Deutscher Tonsetzer« und das »Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands« haben sich in einer gemeinsamen Sitzung mit der Frage der Schaffung einer einheitlichen Verwaltungsstelle für sämtliche musikalischen Aufführungsrechte befaßt und in allen grundsätzlichen Fragen eine völlige Übereinstimmung erzielt. Die gemeinsamen Bestrebungen der »Genossenschaft Deutscher Tonsetzer« und des »Reichskartells« gehen dahin, durch Zentralisierung die dauernden Streitigkeiten aus der Welt zu schaffen und den Komponisten vermehrte Bezüge zu sichern.

Nach dem Vorbild der Theaterschulen werden in *Salzburg* von der *Internationalen Stiftung Mozarteum* in den Monaten *Juli* und *August* dieses Jahres zum ersten Male *Ausbildungskurse für Dirigenten* abgehalten. Die Leitung dieser Kurse liegt in Händen von *Paul Graener* und *Bernhard Paumgartner*. Den Teilnehmern wird Gelegenheit gegeben, mit einem vollständigen Sinfonieorchester praktischen Unterricht im Dirigieren zu nehmen.

Die Regierung hat dem Badischen Konservatorium für Musik in Karlsruhe die Bezeichnung »Badische Hochschule für Musik« verliehen, nachdem der Ausbau des Konservatoriums in musikwissenschaftlicher Richtung, auf dem Gebiet der Methodik, der Musikerziehung und der Pädagogik in der letzten Zeit in umfangreichem Maße zu Ende geführt worden ist. Direktor der Musikhochschule ist *Franz Philipp*. Die Rangerhöhung des Konservatoriums geht zugleich auf Verordnungen des Unterrichtsministers im letzten Jahre zurück, wonach die Ausbildung der Musiklehrer der Fürsorge und Kontrolle des Staates zu unterstellen war.

Am 12. Dezember 1928 hatte Professor Dr. *Alfred Lorenz* an der *Münchner Universität* einen öffentlichen *Vortrag* über das Thema »Die fünf Umwälzungen im Stile der abendländischen Musik« gehalten. Der Akad. Gesangverein brachte dabei Stücke aus jeder Periode zum Vortrag, so daß man die Stilunterschiede deutlich hörte. Der Vortrag wurde am 2. März im Tonkünstlerverein wiederholt.

In *Stuttgart* ist die Gründung eines *Seminars für Musiklehrer* in sichere Wege geleitet. Unter der *Oberleitung der Württ. Hochschule für Musik* wird die neue Einrichtung zwei getrennt nebeneinander stehende, jedoch auf die gleichen Ziele gerichtete Abteilungen umfassen, deren eine ihren Platz an der Hochschule selbst, die andere an dem *Neuen Konservatorium* finden wird.

Im *Neulandhaus* in *Eisenach* findet auch in diesem Jahr wieder eine *Singwoche* statt, die diesmal »Lehrgang für Volksliedkunde und Chorgesang« heißen soll und unter der Leitung von *Walter* und *Olga Hensel* stehen wird.

Mit dem *Beethoven-Preis* des *P. V. Rheinland des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* wurden drei Werke gleichmäßig ausgezeichnet, die nach Sichtung der eingereichten Werke in engste Wahl kamen. Es sind dies: *Wilh. Maler* (Köln): Fünf Bagatellen für drei Holzbläser op. 7, *Hubert Pfeiffer* (Barmen): Klaviersonate in e-moll und *Max Scheunemann* (Duisburg): Streichquartett in E-dur. Die Werke kommen gelegentlich des 3. Rheinischen Musikfestes (7.—9. April) in *Barmen* zur Aufführung.

Auf den vom *Hamburger Kirchenrat* zur Gewinnung einer *Festkantate* für das Reformationsjubiläum 1929 ausgeschriebenen *Wettbewerb* sind insgesamt 49 Arbeiten aus ganz Deutschland, der Schweiz, Deutschösterreich, der Tschechoslowakei und Japan eingegangen. Das Preisgericht konnte sich indes nicht entschließen, einen ersten Preis zu verteilen, und so wurde den Bedingungen des Preisausschreibens gemäß der erste Preis in je drei Preise zu 500 Mark geteilt. Diese entfielen auf *Karl Hasse* (Tübingen) — Stichwort der Arbeit: »Das Wort sie sollen lassen stahn« —, deren Aufführung im Festgottesdienst vom Preisgericht dem Kirchenrat empfohlen wurde, und auf *Wilhelm Ammermann* (Hamburg), sowie *Hans Schinck* (Backnang).

Anläßlich der *Hundertjahrfeier der Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg* hat der Senat die Stiftung einer *Johannes Brahms-Plakette* beschlossen, deren erstes Exemplar *Carl Muck* überreicht werden soll. Gleichzeitig beabsichtigt der Senat, je ein großes, vergoldetes Exemplar der von dem hamburgischen Bildhauer *Wield* gestalteten Brahms-Plakette dem *Orchester des Hamburger Stadttheaters* und dem der *Philharmonie* in Erinnerung an das *hundertjährige Jubiläum* der beiden Institute überreichen zu lassen.

Am 1. *Mai* sind seit *Anton Dvořáks Tode 25 Jahre* verflossen; aus diesem Anlaß werden in *Prag* während der Monate *März, April* und *Mai* die Werke des Komponisten in einer Reihe von Konzerten gespielt und auf der Bühne zur Aufführung gebracht werden.

Dem Gedächtnis *Claude Debussys* sollen *zwei Denkmäler* errichtet werden, das eine in seiner Vaterstadt *Saint-Germain en Laye* von der Hand *Bourdelles*, das andere, von den *Brüdern Martel*, an einem noch zu bestimmenden Platz in *Paris*. Um die nötigen Summen aufzubringen, ist schon seit längerer Zeit auch im Ausland eine lebhafte Werbetätigkeit im Gange.

Im großen Musikvereinssaal in *Wien* wurde durch den Pianisten *Paul Emerich* ein neues Klavier vorgeführt: ein Flügel mit zwei Manualen, den die Pariser Firma *Pleyel* nach den Plänen eines englischen Erfinders *Moor* konstruiert hat und *Duplex-Klavier* nennt. Bei klassischen Werken zeigte sich, daß dem neuen Instrument größere Klangfülle eigen sei als dem gewöhnlichen Klavier und daß es sich für orgelartige Registerwirkungen besonders eignet.

Die *polnische* Regierung beabsichtigt, in *Danzig* ein *Konservatorium für Musik* zu errichten.

Zum *60. Geburtstag Hans Pfitzners* im *Mai* plant München unter Führung staatlicher und städtischer Spitzen eine *Pfitzner-Woche.*

Dem Tonsetzer *Karl Szymanowski* wurde der *polnische Staatspreis für Musik* verliehen.

* * *

Als Nachfolger von Clemens Krauß ist Professor Dr. *Josef Turnau* zum Intendanten der *Städtischen Oper in Frankfurt a. M.* berufen; als leitender *Opernregisseur* wurde an das gleiche Institut Dr. *Herbert Graf* vom Breslauer Stadttheater verpflichtet. — *Generalintendant* in *Breslau* wird *Otto Krauß* (Karlsruhe), *Intendant* in *Braunschweig* der Remscheider Intendant *Ernst Müller-Multa.* — An Stelle Legals wird der Altenburger *Generalintendant Max Berg-Ehlert* an das *Staatstheater* in *Kassel* gehen. — Dr. *Waldemar Staegemann* ist als *Regisseur* der *Dresdener Staatsoper* verpflichtet und *Eugen Jochum* (Kiel) als *Erster Kapellmeister* an das *Mannheimer Nationaltheater.*

Der Generalintendant des Braunschweigischen Landestheaters, Professor Dr. *Ludwig Neubeck*, wurde zum *Intendanten* der Mitteldeutschen Rundfunk-Akt.-Ges. »*Mirag*« in *Leipzig* gewählt. — *Hermann Scherchen* ist vom Programmrat der deutschen *Rundfunkgesellschaften* für besondere Aufgaben verpflichtet worden. Unter anderem wird er eine Anzahl von Konzerten bei sämtlichen deutschen Sendern leiten.

AUS DEM VERLAG

C. F. Peters, Leipzig, hat sämtliche Werke *Max Regers* aus dem Verlag N. Simrock in seine Edition übernommen.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Der erst 22jährige, sehr befähigte Kapellmeister der Städtischen Oper, *Hans Levy-Diehm*, dem allgemein für seine weitere Laufbahn ein sehr günstiges Prognostikon gestellt wurde, hat seinem Leben ein Ende gemacht.

BRAUNSCHWEIG: Dr. h. c. *Kurt Grotrian*, Mitinhaber der Pianofortefabrik Grotrian-Steinweg, ist im Alter von 59 Jahren verschieden. Die »Musik« wird in ihrem nächsten Heft eine Würdigung des Verstorbenen bringen.

ESSEN: Der frühere Städt. Musikdirektor Professor *Georg Hendrik Witte* ist 85jährig gestorben. Witte, der 40 Jahre lang bestimmend auf das Essener Musikleben einwirkte, ist die Errichtung des Städtischen Orchesters 1899 zu danken, dem er bis 1911 vorstand.

DRESDEN: Im Alter von 59 Jahren starb der feinsinnige Musikhistoriker und Schriftsteller *Arthur Schurig*. Schurig ist vor allem durch seine Mozart-Biographie und als Übersetzer von Stendhal, Mérimée und Gautier bekannt geworden. Stendhal widmete er auch eine Biographie und hat durch die Herausgabe wichtiger Beethoven- und Mozart-Dokumente der Forschung aufschlußreiches Material geliefert.

—: Der bedeutende Musiktheoretiker Professor *Johannes Schreyer* ist mit 73 Jahren gestorben. Von seinen Schriften seien hier nur seine »Beiträge zur Bach-Kritik« und »Von Bach bis Wagner« erwähnt. Fast 50 Jahre lang hat er als Musikpädagoge in Dresden gewirkt.

HARBURG: Im Alter von 58 Jahren ist der erste Kapellmeister des Stadttheaters, Generalmusikdirektor *Alfred Schink* verstorben. Vor dem Krieg war er lange Zeit an ersten Bühnen Deutschlands tätig. Später wirkte er bei der Norag in Hamburg und seit zwei Jahren am Harburger Stadttheater.

PARIS: Der Komponist *Fernand Le Borne* starb mit 67 Jahren. Le Borne, ein Schüler César Francks und Saint-Saëns schuf mehrere Opern, Messen und eine Reihe von Kammermusikwerken.

—: Der Baritonist *Jacques Bouhy*, der in seinen Glanzzeiten der Opéra Comique und der Mailänder Scala angehörte und zu den Gründern der Metropolitan-Opera in Neuyork zählt, ist gestorben.

PIRMASENS: Musikdirektor *Karl Köhler* ist im 74. Lebensjahr verschieden. Bereits als Neunjähriger trat er als Orgelspieler im Würzburger Dom hervor. Seine Dirigentenlaufbahn führte ihn an die Opernbühnen von Leipzig, München und Wien.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Atterberg, Kurt: op. 31 Sinfonie Nr. 6 (C). Univers.-Edition, Wien.
Busch, Adolf: op. 41 Variationen über ein Thema von W. A. Mozart. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Ketelby, Albert W.: Drei moderne Aquarelle. Bosworth, Leipzig.
Schulhoff, Erwin: 1. Sinfonie. P. u. St. Univers.-Edition, Wien.
Slavenski, Josip B.: op. 10 Balkanophania. Suite. Schott, Mainz.
Thomas, Kurt: op. 10 Serenade f. kl. Orch. Part. u. St. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Wolfurt, Kurt v.: Tripelfuge. E. Eulenburg, Leipzig.

b) Kammermusik

Drosdov, Anatol: op. 11 Quintett f. 2 V., Br., Vc. u. Pfte. Russ. St.-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Hausmann, Theodor: op. 16 Sonate (G) f. V. u. Pfte. Kahnt, Leipzig.
Pannain, Guido: Trio p. Pfte., V. e Vc. Hofmeister, Leipzig.
Popov, Gabriel: op. 2 Septett f. Blas- u. Streichinstr. Univers.-Edit., Wien; Russ. Staats-Verl., Moskau.
Reiff, L.: Suite f. Fl. u. Pfte. Halbreiter, München.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Altmann, Wilhelm: Orchesterstudien für Viola, Heft 8 u. 9. Merseburger, Leipzig.

Bentzon, Jörgen: op. 14 Tema med Variationer. Studie f. Solo-Klarin. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Bodart, Eugen: op. 2 Flämische Idyllen. 9 Stücke f. Pfte. Leuckart, Leipzig.

Halm, August: Drei Klav.-Suiten f. kleine Hände. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Juon, Paul: op. 59 Mysterien. Tondichtung f. Vc. m. Orch.; op. 81 Sieben kleine Tondichtungen f. 2 V. u. Pfte. Leuckart, Leipzig.

Krause, Paul: op. 33 Suite 1927 f. Org. Schweers & Haake, Bremen.

Lauber, Joseph: 4 danses médiévales p. Flûte et Harpe. Zimmermann, Leipzig.

Müller, Sigfrid W.: op. 20 2 Sonatinen (F, B) und Kleine Suite (e) f. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Rachmaninow, Sergej: op. 40 4. Klav.-Konzert. Tair, Paris.

Ratsach, Vitus: Die Meisterschule f. V. Vieweg, Berlin.

Reiff, L.: Kleine Variationen in Etüdenform f. Pfte. Halbreiter, München.

Reuß, August: op. 41 Serenade f. V. u. kl. Orch. Tischer & Jagenberg, Köln.

Schröder, Walther: Legende f. Vc. m. Klav. Wilh. Hansen, Kopenhagen u. Leipzig.

Willner, Arthur: 12 leichte Stücke f. Pfte. zu 4 Hdn. Doblinger, Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Grosz, Wilhelm: op. 17 Der arme Reinhold. Tanzmärchen mit Gesang. Univers.-Edit., Wien.

Peró, Hans E.: Lebenslichter in 1 Aufz. Weinberger, Wien.

Simon, Walter v.: Das korsische Gesetz in 1 Akt. Ahn & Simrock, Berlin.

b) Sonstige Gesangsmusik

Böhme, Walter: op. 52 Das Abendmahl. Ein Mysterium f. 3 Einzelst. u. gem. Chor mit Orch. u. Org. Kahnt, Leipzig.

Braunfels, Rich.: op. 37b Stücke zur kl. Messe vom Allerheil. Namen Jesu f. gem. Chor m. Orch. Univers.-Edit., Wien.

Hausmann, Theodor: op. 10 Vier Lieder m. Pfte. Kahnt, Leipzig.

Hernried, Robert: op. 32 Drei geistl. Frauenchöre. Kahnt, Leipzig.

Herrmann, Hugo: op. 27 A cappella-Chorsuite. Texte aus d. Hohenlied in Minneliedern. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Herrmann, Hugo: op. 49 Blumenhaus. Chorvariationen f. gem. Chor. Hug, Leipzig.

Hildebrand, Camillo: op. 21 Fünf Männerchöre. Eulenburg, Leipzig.

Horn, Kamillo: op. 71 Heimat-Erwachen f. Männerchor m. Orch. Kahnt, Leipzig.

Knab, Armin: Liebesklagen des Mädchens f. Sopr. u. Pfte. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Lendvai, Erwin: op. 59 Fünf Männerchöre. Leukkart, Leipzig.

Molenbroek, Pieter: Sechs Lieder nach Ged. von Anna Ritter. Halbreiter, München.

Reinhard, Wilhelm: Froher Kindersang. Bratfisch, Frankfurt a. d. Oder.

Schmalstich, Klemens: op. 98 Nacht u. Morgen. Hymnus f. Männerchor, Sopran-Solo u. Orch. Birnbach, Berlin.

Schmidt, Lotte: Ein bunter Strauß Löns-Lieder zur Gitarre. Schlesinger, Berlin.

Sporn, Fritz: op. 30 Sinfonische Ode f. Bariton-Solo, gem. Chor u. Orch. Kahnt, Leipzig.

III. BÜCHER

Altmann. Wilh.: Handbuch f. Streichquartettspieler, Bd. III (Trios, Quintette usw.). M. Hesse, Berlin.

Baresel, Alfred: Opernführer. Hachmeister & Thal, Leipzig.

Bratsche, Die. Mitteilungsblatt des Bratschistenbundes. Hrsg. W. Altmann. Merseburger, Leipzig.

Bülow, Paul: Deutschtum und Musik. Teubner, Leipzig.

Fluhrer, Wilhelm: Der Frankfurter Liederkranz 1828—1928. Voigt & Gleiber, Frankfurt a. M.

Kobald, Karl: Klassische Musikstätten. Amalthea-Verlag, Wien.

Komorn, Maria: Joh. Brahms als Chordirigent in Wien und seine Nachfolger. Univers.-Edit., Wien.

Kontrabaß, Der. Mitteilungsblatt des Kontrabassisten-Bundes. Hrsg. W. Altmann. Merseburger, Leipzig.

Kroyer, Theodor: Walter Courvoisier. Drei Masken Verlag, München.

Moser, Hans Joachim: Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus. Cotta, Stuttgart.

Reuter, Fritz: Praktische Gehörbildung auf Grundlage der Tonica-Do-Lehre. C. F. Kahnt, Leipzig.

Scholtze, Joh.: Opernführer, 8., völlig neubearb. Aufl. S. Mode, Berlin.

Specht, Richard: Joh. Brahms. Avalun-Verlag, Hellerau.

Storck, Karl: Das Opernbuch, 33./34. Aufl. Hrsg. v. P. Schweers. Muth, Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE ÄSTHETISCHEN ANSCHAUUNGEN MUSSORGSKIJS

VON

IGOR GLJEBOFF-LENINGRAD

ÜBERSETZUNG VON JACQUES HANDSCHIN-BASEL*)

Es soll hier nicht versucht werden, aus verstreuten Gedanken Mussorgskijs ein System aufzubauen, seine musikästhetischen und allgemein-ästhetischen Anschauungen zu einem Ganzen zu runden. Beim Stande unseres heutigen Wissens um Mussorgskij wäre dies schwierig. Wohl aber können wir versuchen, das Grundlegende und Beharrende in diesen Anschauungen aufzudecken. Dieses verkörpert sich, wie ich glaube, in einigen Gedanken, die Mussorgskij während der Arbeit an der »Chowanschtschina«, diesem tief ursprünglichen Werk, im Briefwechsel mit Wladimir Wassiljewitsch Stassoff**) äußert. Es sind dies die letzten acht bis neun Jahre seines Lebens, während deren er sich immer mehr von den musikalischen Freunden aus der Gruppe der »Fünf« entfernt und seiner Einsamkeit sich immer stärker bewußt wird. Nur noch auf Stassoff kann er sich stützen, an dessen Urteile und Lobsprüche er sich krampfhaft klammert. Besonders scharf nimmt Mussorgskij dabei gegen Rimskij-Korssakoff Stellung, dessen musikalischer Handwerksfleiß ihm, dem freidenkenden und die technische »Küche« als Selbstzweck scheuenden Musiker, unverständlich ist.

Der Grundzug von Mussorgskijs Anschauungen ist, negativ ausgedrückt, die Abneigung gegen jede abstrakt-formale Ästhetik. Aber ebenso ist Mussorgskij auch ein Feind des Genießerisch-Hedonistischen. Nichts ist ihm widerwärtiger als eine Denkweise, die irgendeinen emotionalen Gehalt nur verschwommen voraussetzt. Zwischen diesem Gehalt und der musikalischen Form darf es keine Wand geben. Ja, die Form tritt gänzlich in den Hintergrund, insofern die Musik eben den emotionalen Ausdruck, die Übertragung seelischer Erlebnisse zum Ziel hat. Die Musik ist geradezu identisch mit dem seelischen Erlebnis; Musik als Spiel dagegen ist sinnlos.

Aber der Charakter dieses Erlebnisses bedarf einer näheren Bestimmung. Nicht unpersönliche und verschwommene, sondern ethisch bedingte und sozial gerichtete Seelenregungen, wie etwa das Erbarmen über die leidenden Volks-

*) Indem ich diese wichtigen Darlegungen meines ehemaligen Leningrader Kollegen der Öffentlichkeit übergebe, fühle ich mich verpflichtet, folgendes zu erklären. Das Original ging mir in einem Zustande zu, der, wie mir der Autor selbst schrieb, etwas von einem Brouillon an sich hatte: die Teilung in Absätze war nicht durchgeführt, es fanden sich Wiederholungen, und auch die Anordnung des Stoffes schien noch einige Probleme zu bieten. Mein Bestreben war, dem allem nach Möglichkeit Rechnung zu tragen und eine gewisse Kürzung durchzuführen, zugleich aber eine getreue Übersetzung zu bieten. (Anmerkung des Übersetzers.)

**) W. W. Stassoff (1824—1906), der bekannte Kritiker und Wortführer der Gruppe der »Fünf«. (Anmerkung des Übersetzers.) — 37 Briefe Mussorgskijs an Stassoff wurden von *Kurt v. Wolfurt* in seiner Mussorgskij-Biographie (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1927) veröffentlicht. (Die Schriftleitung.)

massen, sind der Gegenstand der Musik. »Die künstlerische Darstellung der bloßen Schönheit im körperlichen Sinne ist eine große Naivität und entspricht dem Kindheitsalter der Kunst. Die *feinsten Züge in der Natur* des Menschen und der *Massen* — in diesen wenig erforschten Gebieten beharrlich zu wühlen und sie zu erobern ist der wahre Beruf des Künstlers . . . Der Mensch ist ein soziales Lebewesen und kann nichts anderes sein. Auch in der Masse sind, wie im einzelnen Menschen, feinste, kaum greifbare und noch von niemandem berührte Züge vorhanden; sie bei der Lektüre und in der lebendigen Beobachtung intuitiv zu erfassen, sie *mit ganzer Seele* zu erforschen und mit solch gesunder, noch nicht gekosteter Speise die Menschen zu nähren — dies ist eine Aufgabe! O Wonne!«*) Also: der Mensch, aber der Mensch als soziales Wesen, und die gesamte Wirklichkeit, sofern sie Empfindungsinhalt des Menschen ist, dies bildet in Mussorgskijs Musik den Gegenstand der Darstellung; und hiermit ist der Grundton von Mussorgskijs ästhetischen Anschauungen gegeben: die Musik muß eine Spiegelung des wirklichen Lebens sein.

Für das russische Denken jener Zeit war das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit ein aktuelles Thema. 1855 war ein Buch des Publizisten Tschernyschewskij**) unter dem Titel »Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit« erschienen, welches eine scharfe Wendung vom Idealismus zu realistischen Anschauungen und Wertungen in der russischen öffentlichen Meinung zum Ausdruck brachte. Einige Hauptthesen aus diesem Buch lassen sich sehr leicht mit Mussorgskijs Anschauungen in Beziehung setzen, die sich vielleicht nicht ohne den direkten oder indirekten Einfluß jener herausbildeten. »Das Schöne ist eben das Leben,« auf diesen Satz stützen sich die Thesen Tschernyschewskijs. »Die Wirklichkeit ist nicht nur lebendiger, sondern vollkommener als die Phantasie,« und deswegen »stehen die Kunstwerke tiefer als das Schöne in der Wirklichkeit«. Weiter heißt es: »Das Gebiet der Kunst ist nicht durch den Umkreis des Schönen im ästhetischen Sinne, des seinem Wesen nach und nicht nur durch die vollkommene Form Schönen begrenzt; die Kunst reproduziert alles, was es für den Menschen Interessantes im Leben gibt.« Als Schlußfolgerung ergibt sich: »Im Reproduzieren des Lebens liegt das allgemeine Charakteristikum und das Wesen der Kunst; oft haben Kunstwerke noch eine andere Bedeutung — das Leben zu erklären; oft haben sie auch die Bedeutung eines Richterspruches über die Erscheinungen des Lebens.« Dieser letzte Satz führt uns mitten in den Kreis der moralisch-satirischen Tendenzen Mussorgskijs hinein, während das Vorausgehende den von

*) M. P. Mussorgskij, Briefe an W. W. Stassoff, herausgegeben von der Redaktion der Russischen Musikzeitung, St. Petersburg (1911), S. 38. Im folgenden wird stets nach den Seiten dieser Ausgabe zitiert. (Anmerkung des Übersetzers.)

**) N. G. Tschernyschewskij (1828—1889), einer der einflußreichsten Theoretiker der Revolution in Rußland; die Abhandlung »Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit« wurde von ihm der Petersburger Universität als Magisterdissertation vorgelegt, aber wegen ihrer radikalen Richtung vom Unterrichtsministerium zurückgewiesen. (Anmerkung des Übersetzers.)

Mussorgskij geäußerten Meinungen über die Pflichten des Musikers entspricht: »Nicht Musik brauchen wir, nicht Worte, nicht die Palette oder den Meißel, nein, der Teufel hole euch Lügner, Heuchler e tutti quanti — gebt uns lebendige Gedanken, führt ein lebendiges Gespräch mit den Menschen, einerlei, welchen Gegenstand ihr für das Gespräch wählt! Mit hübschen Klängen läßt sich's nicht umgehen: eine Dame überreicht einem *lieben Bekannten* eine Düte mit Bonbons — dies ist alles« (S. 97).

Beachten wir noch einige Gedanken Tschernyschewskijs über Gesang und Musik. »Welches ist das erste Bedürfnis, unter dessen Einwirkung der Mensch zu singen beginnt? Hat das Streben nach dem Schönen irgendeinen Anteil daran? Mir scheint, daß jenes Bedürfnis von der Sorge um das Schöne grundverschieden ist. Der ruhige Mensch kann in sich verschlossen sein, kann schweigen. Derjenige dagegen, welcher sich unter der Einwirkung des Freuden- oder Leidgefühls befindet, wird mitteilsam; er kann nicht umhin, sein Gefühl äußerlich auszudrücken, oder, wie man sagt: das Gefühl drängt nach außen.« »Der Gesang ist ursprünglich und seinem Wesen nach, wie die Rede, ein Erzeugnis des praktischen Lebens und nicht der Kunst.« »Die ganze Gelehrtheit der Harmonik, die ganze Feinheit der Durchführung, der ganze Verzierungsreichtum, den wir in einer genialen Arie finden, die ganze Schmiegsamkeit oder unvergleichliche Fülle der singenden Stimme kann nicht den Mangel an dem warmen Gefühl ersetzen, welches das dürftige Motiv des Volksliedes durchdringt.« »Im Grunde aber ist das Werk eines Komponisten, welches unter der überwiegenden Einwirkung des unwillkürlichen Gefühls geschrieben ist, ein Werk der Natur (des Lebens) überhaupt, nicht der Kunst.«

So befindet sich Mussorgskij in seinem beharrlichen Streben, die Musik zum Ausdruck der menschlichen Gefühle und der Wahrheit des Lebens zu machen (wie dies schon vor ihm Dargomyshskij wollte), im Einklang mit den durch Tschernyschewskij ausgesprochenen Tendenzen der Zeit. An Stelle der weiten und etwas unbestimmten Formel Tschernyschewskijs, wonach die Kunst das Leben im allgemeinen und die Wirklichkeit umspannt, setzt Mussorgskij jedoch die emotionale Welt des Menschen, und er bemißt den ästhetischen Wert des Kunstwerkes nach seinem sozialen Wert, wobei der letztere nur dann gegeben ist, wenn die Wahrheit des Ausdrucks da ist, wenn das Kunstwerk *lebt*.

Der lebendige, fühlende Mensch mit dem ihm eigenen Tonfall und die Spiegelung dieses Menschen in einer Musik, die jedem lebendigen Menschen verständlich sein muß, weil sie auf der menschlichen Sprache beruht — dies ist nach Mussorgskijs Auffassung Beweggrund und Endziel der Musik als Kunst (die Natur als Gegenstand der Kunst interessiert Mussorgskij sehr wenig). Demgemäß bilden nicht abstrakte Begriffe, wie das Schöne und dessen Kategorien, das Kriterium wahrer Kunst, sondern das lebendige Gefühl und die

Kraft, Aufrichtigkeit und Unmittelbarkeit seines Ausdrucks. Die Kunst soll den Menschen lieben, »an seiner Freude, an seinem Kummer und Leid« teilhaben. Mussorgskij freut sich, daß die Anforderungen an den Künstler wachsen. »Künstler, die ihre Zeit mit Stubenarbeit, mit Träumereien in der Studierstube verbringen,« erscheinen ihm »unerträglich, *veraltet*« (S. 100). »Heute hat derjenige, welcher in der Öffentlichkeit tätig ist, so ungeheuren Anforderungen zu genügen, daß er seine ganze Persönlichkeit einsetzen muß. Die Zeit, da man *die Mußestunden* der Komposition widmen konnte, ist vorüber; gib dein ganzes Selbst her — dies braucht es heute in der Kunst.«

Aus dieser Kunstanschauung entspringt Mussorgskijs Haß gegen alle die Musik fesselnden toten Schemata, Normen und Kompositionsrezepte: »Wahrhaftig, solange der Musiker nicht die Windeln, die Hosenträger und die Strippen der Tonkunst ablegt, so lange werden die *sinfonischen Popen* herrschen, welche ihren ›Talmud erster und zweiter Auflage‹ für das Alpha und Omega im Leben der Kunst ansehen. Aber sie fühlen es, diese klugen Herren, daß ihr Talmud in der lebendigen Kunst nicht anwendbar ist; wo Menschen, wo Leben ist, da ist kein Platz für vorgefaßte Paragraphen und Artikel« (S. 28). Zu derartigen Erörterungen kehrt Mussorgskij mehrfach zurück, und dabei schlüpft stets der ängstliche Gedanke mit durch, die Integrität des musikalisch auszudrückenden emotionalen Zustandes könnte durch irgendein aprioristisches Schema, eine rhetorische Figur oder eine technisch-dogmatische Vorschrift entstellt werden. Das Lebendige in der Kunst beansprucht jedesmal neue Mittel und ein neues Können, die »Küche«, die Technik dagegen bleibt stets hintendrein und überschreitet ihre Befugnisse. »Ich bin nicht gegen die Sinfonie,« schreibt Mussorgskij, »aber gegen die Sinfoniker — sie sind unverbesserlich in ihrem Konservatismus.« Mussorgskij setzt also beim Künstler ein geschärftes Empfinden für die Wirklichkeit des Lebens voraus, wodurch das Schaffen eine besondere Aktualität und Konkretheit gewinnt. Deshalb darf es in der Musik keine selbstgenügsamen, außerhalb der lebendigen Erfahrung stehenden Schemata geben, keine Klangfolgen, die vom Gesichtspunkt dieser Erfahrung aus nichts ausdrücken. Die Form muß ein Ergebnis innerer Notwendigkeit sein — so würden wir es ausdrücken, die wir mit der Vorstellung einer potenziellen Wachstums- und Bewegungsenergie des musikalischen Materials vertraut sind, aber Mussorgskij konnte damals den Begriff einer organischen Form nicht fassen, sondern identifizierte ihn mit demjenigen der Schulformen.

Mussorgskij glaubte fest an die Unbegrenztheit der Rechte eines lebendigen emotionalen Ausdrucks und duldete keine »Kunstschulmeister«. »Die *Begrenzung der Kunst* in der Religion des Künstlers bedeutet *Stillstand*« (S. 29). Vor dem Künstler liegt ein unübersehbarer Horizont: er darf aus dem Leben herausgreifen, was immer seine Aufmerksamkeit anzieht. Deshalb darf der Künstler sich nicht dem Leben entfremden, darf er nicht nur für das For-

male seiner Kunst Interesse haben. »Wie kommt es, *sagen Sie mir*, daß wenn ich junge Maler und Bildhauer sich unterhalten höre . . . daß ich dann ihrer Geistesart, ihren Gedanken und Zielen so leicht folgen kann, und daß ich selten von Technik reden höre, außer im Falle der Notwendigkeit. Und wie kommt es — *dies sagen Sie mir lieber nicht* —, daß, wenn ich unsere musikalische Kumpanei höre, mir so selten ein lebendiger Gedanke begegnet, um so mehr aber die Erinnerung an die Schulbank und an musikalische Vokabeln?« (S. 26).

Aber dieses Streben nach Wahrheit und Unmittelbarkeit des emotionalen Ausdrucks bedingt durchaus nicht eine Preisgabe des Begriffes des *Künstlerischen*. Das Wort »künstlerisch« ist in Mussorgskijs Vokabular nicht selten, sein Psychologismus verneint das künstlerische Moment bei der musikalischen Neuschöpfung des Lebens nicht. Allerdings ist es nicht leicht, genauer zu bestimmen, was Mussorgskij mit jenem Begriff meint. Sofern das Technische und sogar die Formen für ihn mit dem Künstlerischen nicht gleichbedeutend sind, ist es klar, daß er das Künstlertum nicht mit handwerklicher Meisterschaft identifiziert. Indessen können wir auf Grund eines Ausspruches von Mussorgskij über den Dichter Golenischtscheff-Kutusoff*) eine der wesentlichsten Forderungen erkennen, die Mussorgskij dem »echten Künstler« stellt: »Kutusoff ist *sich selbst* ein guter *Richter* (Balakireff sagte ›innerer Kritiker‹), wie es der echte Künstler sein muß; Kutusoff verarbeitet sich (um einen Ausdruck der Poeten zu brauchen) ›im Schmelzofen‹ (oder, russisch gesprochen, einfach im Ofen und im Schweiße seines Angesichts, wie auch ich armer Sünder) — dies zeigen seine Brouillons, dafür stehe ich ein« (S. 49). Mussorgskij ist also nicht so naiv, wie seine Freunde und Feinde glaubten, er denkt nicht daran, künstlerisch gestalteten Ausdruck durch das animalische »Innere«, durch eine dilettantische »Übertragung des Gefühls in die Musik« zu ersetzen. Man muß das Auszudrückende nicht nur selbst erfühlen, sondern sich in langer Qual abmühen, das Erlebte richtig und wahr in der Musik nachzuschaffen.

Wie wir sehen, war Mussorgskij, dem man so oft vorwarf, es sei ihm gleich, was für einen »Schmutz« und wie er ihn schreibe, sich vollständig klar über die Bedeutung der Auslese und der Selbstkritik beim Schaffen. Seine Worte über den Schaffensprozeß sind charakteristisch: »Nie fühlte ich mehr als jetzt, daß zur *schöpferischen Arbeit* Ruhe nötig ist, daß man sich nur unter dieser Bedingung konzentrieren, sich in sein Kästchen zurückziehen und von da aus die handelnden Personen betrachten kann: wie sind sie eigentlich?« (S. 70). »Die Arbeit ist in vollem Gange; sechsmal abmessen und einmal zuschneiden, wie im Schneiderhandwerk! Anders geht es nicht, es ist, wie wenn mich im Inneren etwas zur Strenge zwingen würde. Manchmal stürmt

*) Graf A. A. Golenischtscheff-Kutusoff, ein Freund Mussorgskijs, der mit ihm eine Zeitlang zusammen wohnte; zu Gedichten des Grafen ist u. a. der Zyklus »Ohne Sonne« komponiert. (Anmerkung des Übersetzers.)

man los, aber halt! der Koch im Innern sagt, daß die Suppe zwar kocht, daß es aber zu früh ist, sie aufzutischen, daß sie zu dünn ist, daß noch ein Würzelchen oder etwas Salz hineingehört; nun, der Koch versteht sein Handwerk besser als ich; ich warte. Dafür aber mag die Suppe nur auf den Tisch kommen — *die Zähne wird sie aufessen*« (S. 64). Wir haben keinen Grund, dieser anschaulichen Schilderung nicht zu glauben: die unendliche Zahl von Varianten bei der Lösung ein und derselben Aufgabe in Mussorgskijs Manuskripten zeugt von mühevollem Suchen nach dem treffenden und richtigen Ausdruck. Dieses *Bemühen* ist eng verbunden mit der Mussorgskij in hohem Maße eigenen *psychologischen Neugier*. Erst diese erklärt den Charakter von Mussorgskijs schöpferischem Streben in vollem Maße. Es lockt Mussorgskij zum Neuen und Unerhörten, die Frische der Konzeption und Ausführung liegt ihm sehr am Herzen. Mussorgskij will emotionale Zustände verkörpern, die noch durch niemand verkörpert wurden, und er will es mit noch nicht dagewesener Unmittelbarkeit tun. Daher das Neue und Ungewohnte im Ausdruck. Dabei handelt es sich nicht um das Neue als klangliche Wirkung, nicht um müßiges Ästhetentum und Originalitätssucht; es ist die Neugier des Künstlers und Psychologen, für den die Einfühlung in das ihn umgebende Seelenleben Voraussetzung und Rechtfertigung des Schaffens ist. Mussorgskij wettert öfters gegen die »schlafenden Murmeltiere«, die sich in ihrer Selbstzufriedenheit verschließen und nicht das Leben beobachten. Seine Neugier lockt ihn immer zu dem, was schwierig ist; je mehr es Mühe kostet, etwas noch nicht in der Musik Gesagtes auszudrücken, um so besser. »Wieviel unbekannte, unerhörte Welten und lebendige Wesen entschleiern sich! Wie verführerisch sind sie, wie lockt es einen, sie zu verstehen und zu besitzen! Sie sind schwer zu fassen, mit Angst tritt man an sie heran; ist man aber herangetreten, so fühlt man einen unerwarteten Zustrom von Kühnheit, und *wohl ist einem dann zumute*« (S. 89). Es ist klar, daß eine Ästhetik, welche an unveränderlich vollkommene Formen glaubt und die Kopierung derselben vorschreibt, Mussorgskij ungeheuerlich erscheinen mußte. Das Gerede von »absoluter musikalischer Schönheit« erweckte in ihm »ein merkwürdiges Gefühl der Leere«. Der Mensch, besonders die noch wenig erforschten Seiten des menschlichen Seelenlebens reizen Mussorgskijs neugierig forschende Natur; neue Charaktere »hinzustellen« ist sein Ziel. Da nun das Objekt der Kunst, die lebendige emotionale Wirklichkeit, ein veränderliches ist, müssen auch die künstlerischen Ausdrucksformen sich stets erneuern, stets im Flusse bleiben. Sie müssen von maximaler Biegsamkeit und Einfachheit sein, um den Anforderungen des Inhalts ganz zu entsprechen. Anläßlich von Liszts »Totentanz« bemerkt Mussorgskij: »In bezug auf Einfachheit der Herstellung — Variationen und (scheinbar) weiter nichts — möchte ich Rjepins ›*Burlaki*‹*) daneben stellen:

*) »Die Wolgaschlepper«, ein berühmtes Werk des von Mussorgskij als Weggefährte betrachteten Malers. (Anmerkung des Übersetzers.)

eine Gruppe von Porträts und gleichfalls scheinbar nichts weiter« (S. 53—54). So bekräftigt Mussorgskij nicht nur im Einklang mit Tschernyschewskij die Ästhetik der Wirklichkeit (wonach das Schöne eben das Leben, die Kunst aber dessen stets *unvollkommene* Spiegelung ist), sondern er unterstreicht besonders die *Dynamik* des künstlerischen Schaffens, d. h. die Notwendigkeit einer fortwährenden Änderung der Ausdrucksmittel und -formen, die Notwendigkeit der Kraftanspannung bei der Verkörperung des beobachteten Lebens und schließlich den Faktor der forschenden Neugier, entsprechend der unendlichen Vielgestaltigkeit menschlicher Emotionen.

Das Wandeln auf ausgetretenen Pfaden, das Epigonentum ist für Mussorgskij ein Greuel: »In der Poesie gibt es zwei Kolosse: der grobe Homer und der feine Shakespeare. In der Musik sind zwei Kolosse: der Meditator Beethoven und der Ultrameditator Berlioz. Fügen wir nun zu diesen vier Kolossen ihre General- und Flügeladjutanten, so kommt eine angenehme Gesellschaft zusammen; was hat diese Adjutantengesellschaft getan? sie galoppierten und tanzten auf den durch die Kolosse vorgezeichneten Pfaden, nicht ›sehr vorwärts‹!« (S. 37). Damit wird ein strenges und stolzes Prinzip bekräftigt, das Prinzip der Auslese. Es ist Mussorgskij um das *Erstgeborene*, Starke zu tun. Und mit dieser Vorstellung scheint er auch die Kraft der *Wirkung* des künstlerischen Gedankens zu verbinden. Ja sogar nicht nur des künstlerischen, sondern überhaupt des schöpferischen Gedankens. In dieser Hinsicht ist eine Briefstelle interessant, in der Mussorgskij seinen Eindruck von der Lektüre Darwins mit einem »In-den-Schraubstock-Eingespanntwerden« vergleicht, ja sogar mit der Gewalt, die einem eine feurige Geliebte in ihrer Umarmung antut (S. 36). Mussorgskij weiß, wie stark die Wirkungskraft der von emotionalem Inhalt gesättigten und diesen ihren Inhalt fest zusammenfassenden musikalischen Phrase ist.

Mussorgskijs Abneigung gegen alles Traditionelle, Erstarrte kommt in seinem bitteren Erguß über die Glieder des ehemaligen Balakireffschen Kreises zum Ausdruck: »Ohne Vernunft, ohne Willen haben sie, die Künstler, sich selbst mit den traditionellen Banden eingeschnürt, sie bekräftigen das Gesetz der Trägheit und glauben, daß sie Taten vollbringen« (S. 93). »Müde sind sie geworden, der Ruhe bedürfen sie; doch wo ist diese Ruhe zu finden? Selbstverständlich in der Tradition: Wie unsere Vorfahren taten, so wollen auch wir tun« (S. 93—94). »Die Menschen wollen frische Nahrung. Gebt sie ihnen, sie bitten euch darum. O ihr, die ihr in Gräbern herumwühlt! All jenes war zu seiner Zeit notwendig, es war damals das Wachsen der Kunst. So möge sie denn weiterwachsen; wie ihr sie auch zurückhalten möget, sie wird doch wachsen« (S. 95). Mussorgskijs Briefe wimmeln von Losungen wie: vorwärts, in die Weite, ins Meer hinaus, »zu neuen Ufern«, den Menschen entgegen, zum Kampf, für die lebendigen Ziele der Kunst. Zum Wesen des Schaffens gehört der Wagemut, der Kampf gegen die Konvention. Sofern das Lebendige

in der Kunst den höchsten Wert darstellt, sofern der Mensch mit seinem Seelenleben ein unübersehbares Feld für das künstlerische Experiment ist, liegt für die Kunst alles in der Zukunft, in der stets zu vervollkommnenden Kraft und Wahrheit des Ausdrucks, im Ringen um die neuartige Verkörperung neuer Lebensgefühle. Kein goldenes Zeitalter liegt hinter uns! Die Kunst ist die gespannte Sehne eines Bogens mit vorwärtsgerichtetem Pfeil — so ließen sich die dynamischen Losungen Mussorgskijs zusammenfassen. Es kann keine Rede sein von solchen künstlerischen Kriterien, die aus ein für allemal fixierten Normen entspringen. Die Dynamik des Innenlebens bestimmt die Dynamik der Kunst. Es handelt sich um eine unmittelbare Lebenserkenntnis durch Einfühlung, d. h. eine *ästhetische* Erkenntnis und zugleich eine in vollem Maße *experimentelle* Erkenntnis ohne irgendwelche formale Deduktionen aus zurückliegenden Idealen. Das Schaffen wird zu einem fortwährenden Experiment, zu einem unermüdlichen Suchen, weil ein und dasselbe emotionale Moment eine Vielheit von Verkörperungen zuläßt. Deshalb sind auch die endlosen Meinungsverschiedenheiten darüber, welche Varianten und Versionen von Mussorgskijs Werken vollendeter sind, müßig. Indem Mussorgskij begann, etwas umzuarbeiten, schuf er etwas Neues, denn er erfaßte etwas Neues im verkörperten Seelenzustand. Streng genommen, ist bei Mussorgskij kein Werk abgeschlossen, weil die Hauptsache in seinem Schaffen eben der Prozeß des Schaffens ist, d. h. das Beobachten, das intensive Erleben und die musikalische Fixierung des Seelenzustandes, nicht die einzelnen Werke. Im Grunde ist es immer eine und dieselbe Konzeption — die Vielgestaltigkeit der menschlichen Psyche zu verkörpern; die Werke dagegen sind nur Etappen.
Mussorgskijs Anschauungen sind die Reaktion gegen den Akademismus mit seinen lebensfremden Kanons. So gewann Mussorgskijs Musik an Frische, an lebendiger Überzeugungskraft und Eigenart. Aber diese Musik, welche gewissermaßen nur die Niederschrift experimentell-psychologischer Forschungen ist, hat kein Recht auf Eigenentwicklung; der emotionale Stimulus ruft sie hervor und bestimmt ihre Gestalt. So ist es natürlich, daß Mussorgskij vorzugsweise in der Sphäre des Gesanges oder der programmäßigen Instrumentalmusik wahr, selbständig und stark sein konnte. Schon die menschliche Stimme mit dem Seelisch-Bewegten ihrer Klangfarbe weckte in ihm Eindrücke des Lebens. Ferner diente das Wort oder das Programm (die Handlung, das Sujet, die szenische Situation) dazu, seinem musikalischen Material die Form zu geben, womit freilich doch wieder eine — von Mussorgskij unbemerkte — Zwischenwand zwischen dem emotionalen Zustand und seiner musikalischen Verkörperung gegeben war. Und wie das Wort, so assoziiert sich für Mussorgskij die menschliche Geste mit dem Klangbild. Denken wir nur an die bekannte, in Stassoffs Biographie überlieferte Erzählung Mussorgskijs über die ländliche Genreszene, unter deren Einfluß er sein Intermezzo symphonique in modo classico konzipierte. Mussorgskij erscheint hier als Vorläufer des Impressio-

nismus mit seiner »Ästhetik des Augenblicks«. Wie die Impressionisten, will Mussorgskij die Wand zwischen dem Eindruck und dem Empfindungsausdruck auf ein Minimum reduzieren; wie sie, gerät er unvermeidlich in Abhängigkeit vom Wort und von optisch-motorischen Bildern.

Mit dem Gesagten hängt ein anderer Hauptpunkt in Mussorgskijs Anschauungen zusammen. Jedes musikalische Ausdrücken soll nicht nur lebendig und dem emotionalen Inhalt gegenüber treu sein; es soll auch *plastisch*, d. h. anschaulich und auf eine bestimmte handelnde Person mit ihren Charakterzügen und Bewegungen bezogen sein, soweit dies in der Musik möglich ist. Daher werden die Gesangskompositionen Mussorgskijs meist zu dramatischen Szenen oder Bildern, zu einer in einer konkreten Situation vor sich gehenden *Handlung*. Auch in seinen Opern frappiert die Sorgsamkeit und Genauigkeit, mit der er am Anfang jeder Szene den Schauplatz und das Gebaren der handelnden Personen beschreibt (Rimskij-Korssakoff kürzte leider diese Beschreibungen). Über die Kinder in seiner »Kinderstube« schreibt Mussorgskij: »Diese Kinder sind ja Russen mit einem starken Lokalgeruch« (S. 54). Wie die in dieser Hinsicht höchst ergiebigen Briefe über die »Chowanschtschina« zeigen, durchdrang Mussorgskij, bevor er komponierte, die Charaktere der Personen und den Ort und Gang der Handlung mit seiner Phantasie, indem er sich bestrebte, die Handlung sowohl psychologisch zu rechtfertigen als sie in ein möglichst konkretes Milieu zu stellen und eine saftig-anschauliche Charakteristik zu bieten.

So verbindet sich in Mussorgskijs Anschauungen die emotional beinhaltete Ästhetik der Wirklichkeit mit den Voraussetzungen des Impressionismus als einer Richtung, die mit den Mitteln der gegebenen Kunst ein Maximum an Konkretheit und Greifbarkeit des Eindrucks zu erzielen strebt. Dabei bewahrt Mussorgskijs scharfes Empfinden für die Dynamik des Emotionalen ihn vor dem Statischen der Augenblicke, vor einem Versinken in der Erscheinung selbst, d. h. in ihrer Schönheit und Bildhaftigkeit.*) Denn der Grundton von Mussorgskijs Musik ist die *Erregtheit*. Ruhige Seelenzustände oder Eindrücke, harmonische Charaktere und freudige Regungen locken ihn wenig, ebenso die Liebeslyrik. Ihn rühren Armut, Erniedrigung, Sündhaftigkeit, bitteres Schicksal, Mißgeborensein, Schmerz und Bedrücktsein, es zieht ihn zur grausamen Ironie, zum sarkastischen Lachen, zu scharfen emotionalen Kontrasten; und den Ausweg aus solchen Zuständen findet er in wilder Empörung, im Exzeß oder im anderen Extrem, der Selbstvernichtung. Diese sich gegen das Philistertum und die gewöhnliche soziale Disziplin auflehnenden Erlebnisinhalte füllen Mussorgskijs Musik mit eindrucksstarken, unerwarteten Wendungen.

*) Dies gilt übrigens nicht ausnahmslos. Wo es Mussorgskijs Konzeption nach angebracht und notwendig war, ließ er die Handlung stillstehen und schuf farbig-impressionistische Augenblicksbilder (das Glockenläuten im »Boris«, die Morgendämmerung in der »Chowanschtschina«). Die Episode der Spieluhr im »Boris« bedeutet eine Verbindung des äußerlich Malerischen mit psychologischer Motivierung (Steigerung des Entsetzens!).

Vom Standpunkt des Musikalisch-Organisatorischen könnte man die Richtung, in der sich Mussorgskijs Anschauungen bewegen, als emotionalen Anarchismus bezeichnen. Die *lebendige,* d. h. als unmittelbarer Ausdruck des Emotionalen erscheinende *Melodie* ist für ihn der Hauptfaktor in der Wirkung der Musik. Die Musik wird zu einer emotionalen Sprache, die in ihrer Struktur und Dynamik nur durch den psychologischen Inhalt, nicht durch formal-musikalische Prämissen bestimmt ist. Mussorgskij glaubt gleichsam an die Logik der Gemütsregungen und ist überzeugt, daß es einer im musikalischen Material selbst liegenden Formung nicht bedarf. Die Gemütsregungen aber fixiert der Komponist, indem er die in der lebendigen Rede potentiell enthaltene Melodie heraushebt. Hier die Grundlegung von Mussorgskijs Realismus: »Ich arbeite an der menschlichen Rede; ich habe die Melodie gefunden, welche durch diese Rede erzeugt wird,*) gefunden die Verkörperung des Rezitativs in der Melodie (abgesehen von den dramatischen Gesten, bien entendu, wobei es bis zur Interjektion kommen kann). Ich möchte dies die *sinnhafte,* gerechtfertigte Melodie nennen. Und die Arbeit freut mich mächtig; wer weiß, vielleicht erklingt plötzlich, unerwartet und unerhört etwas, das der (so geliebten) klassischen Melodie feindlich und einem jeden sofort verständlich ist. Erreiche ich es, so werde ich es als eine Eroberung in der Kunst ansehen, erreicht muß es aber werden« (S. 106—107). So ist das seelische Erlebnis der Stimulus, die menschliche Stimme (d. h. die sprachliche und musikalische Intonation zusammengenommen) der Führer. Dies ist die Mussorgskij (und seinem Lehrer auf diesem Gebiet, Dargomyshskij) erwünschte *Wahrheit* in der Musik; im musikalisch-architektonischen Sinne dagegen handelt es sich um eine Erscheinung, die man *emotionalen Anarchismus* nennen könnte. Es ist bemerkenswert, daß Mussorgskij in seinen Volksmusikdramen und Gesängen stets da auf der Höhe ist, wo er es mit wirklich realen, lebenswahren Momenten und Situationen zu tun hat; eine psychologische Unwahrscheinlichkeit dagegen führt sofort zur Abschwächung der Wirkungskraft der Musik; eine rein musikalische Entwicklung, ein Kampf rein musikalischer Ideen interessiert Mussorgskij nicht, was aber immerhin nicht bedeutet, daß er nicht imstande wäre, seine Gedanken musikalisch zu entwickeln.

Mit alledem harmonieren auch die Urteile Mussorgskijs über die Werke anderer. So sagt er von einer Komposition: »Der Glanz, die Kraft, der rhythmische Reichtum und die Ungezwungenheit der Darstellung weckten mich aus dem Halbschlummer« (S. 33). Vom jungen Anatol Ljadoff sagt er: »Wahrhaftig ein Talent. Leicht, ohne Künstelei, frisch und *kraftvoll.*« Mussorgskijs Eindruck von Liszts »Totentanz«, an dem ihm die Einfachheit der Form gefiel, wurde oben erwähnt. Der Kunst vergangener Epochen, deren psychologischer Inhalt der Menschheit fremd geworden ist, begegnet Mussorgskij mit Miß-

*) Denken wir an Spencers Hypothese über den Ursprung der Musik!

trauen und Ironie. Die klassische italienische Malerei scheint ihm tot (»eine Leblosigkeit, widerwärtig wie der Tod selbst«).

Der Tod! Den Gegensatz zwischen ihm und dem Leben empfindet Mussorgskij noch in einer anderen Richtung. Leben ist Schaffen, der Schrecken des Todes ist, daß er diesem Mussorgskij teuren Zustand — welcher ihm um so teurer war, als sein Schaffen eine liebevolle Versenkung in das Leben und ein intensiv gespanntes Lebensempfinden bedingte — ein Ende macht. »Wenn ›er‹ *) nicht einfach lebte, sondern *schuf*, wie nichtswürdig muß man dann sein, um sich mit genießerischem ›Getröstetsein‹ damit abzufinden, daß ›er‹ aufgehört hat, zu schaffen!« (S. 57).

Schließlich tritt der Gegensatz von Leben und Tod, wieder in einem anderen Plan, als psychologische Triebfeder in Mussorgskijs *Werken* auf, und gerade in den besten. Er liebt es, das Leben mit allen Mitteln der äußeren und inneren Füllung zu sättigen. Um dem Schrecken und der Leere des Todes gegenüber das Leben und das Lebendige hervorzuheben, läßt Mussorgskij sogar psychologische Häufungen und Übertreibungen zu. Ja, er schreckt vor dem Pathetischen nicht zurück, und als überzeugter Realist beschreitet er, ohne es zu merken, die Pfade der französischen Opernromantik, kombiniert er unheimliche szenische Situationen, baut er die Handlung auf dem Prinzip unerwarteter Begegnungen, ungesühnter Verbrechen, unbefriedigter Leidenschaften usw. auf. Das Pathos des Tragischen ist bei Mussorgskij durch das Pathos des *Entsetzens* ausgewechselt, und dieses nimmt in seiner Musik beinahe den Hauptraum ein. In seinen Briefen über den Gang der Arbeit an der »Chowanschtschina« frappiert die Tendenz, zugespitzteste psychologische Konflikte und Szenen des Schreckens hinzustellen. Mit Wonne verweilt er bei einem unheimlichen Einfall wie das Totenamt der Liebe, in dem er in einem furchtbaren Paradoxon das Leben, die Liebesleidenschaft mit der Lebensverneinung, dem Durst nach Selbstvernichtung zusammenkoppelt. »Zum Liebesthema aus dem Wahrsagelied flüstert die Sektiererin ihm zu: Deine Todesstunde ist da, mein Geliebter; umarme mich zum letztenmal; du bist mir lieb bis zum Sarge; mit dir sterben ist wie süß einschlafen; Halleluja« (S. 62). Alle Einfälle Dostojewskijs verbleichen vor dem Schrecken dieser Szene, die durch einen überzeugten Realisten erdacht ist! Wie ist dies zu erklären? Denken wir nur an die Hauptpunkte von Mussorgskijs Credo: den Emotionalismus als Grundlage des Schaffens und die psychologische Neugier. Hier liegt die Voraussetzung dafür, daß bei ihm die konkrete, d. h. sichtbare und greifbare Wirklichkeit immer mehr durch die emotionale Wirklichkeit, die Dynamik des Innenlebens ausgewechselt wird. Je weiter, je tiefer: die Begier, dieses Leben zu umfassen und sich daran zu klammern, führt zu einer immer komplizierteren Arbeit der Phantasie, zu Übertreibungen, zum Pathos des Ent-

*) Mussorgskij spricht hier vom Architekten und Maler V. Hartmann, dessen Andenken die »Bilder einer Ausstellung« gewidmet sind.

setzens. Dieser Prozeß schreitet konsequent fort in dem Maße, wie Mussorgskij im äußeren Leben immer mehr als Einsamer, Nichtverstandener dasteht. Eben weil er nicht an die Existenz traditioneller Formen und an eine Entfaltung des musikalischen Materials auf Grund der in ihm selbst liegenden Wachstumspotenz glaubt, muß er den Impuls zum Schaffen in der Intensität der Erlebnisse, in narkotischer Erregung suchen. Es war, wie wenn ihm der Instinkt der Selbsterhaltung im »Jahrmarkt von Ssorotschinzy« den Weg zur konkreten Genreoper gewiesen hätte. Aber, wie es scheint, gebrach es Mussorgskij an der nötigen Lebenskraft und Energie. So blieb es dabei: das intensive Streben nach Wahrheit des Ausdrucks, welches bei ihm stärkstes Interesse an der emotionalen Natur des Menschen hervorgerufen hatte, führte ihn nach dem Gesetz der Trägheit von den realsten, konkretesten Konzeptionen zum Nachschaffen zugespitzt-schmerzlicher Erlebnisse, welche der entsprechenden szenischen Situationen bedurften. Daher die Vorliebe für konfliktreiche, unruhige Geschichtsepochen und für Charaktere von ausgesprochener Erregtheit, daher die Neigung zum Kontrastmäßigen. Wieviel Sinn Mussorgskij für das Kontrastmäßige als Leitprinzip musikdramatischer Gestaltung hatte, zeigt z. B. der Umstand, daß in der »Chowanschtschina« eine ganze Szene, der Dialog zwischen Marfa und Susanna, nicht etwa der Rücksicht auf den Gang der Handlung, sondern nur der inneren Notwendigkeit zur Verkörperung zweier scharf gegensätzlichen weiblichen Naturen ihren Ursprung verdankt. Das Schaffen selbst war für Mussorgskij in vielen Fällen eine Befreiung aus den Kontrasten persönlicher Gefühle.
Eine solche Vertiefung in das Innenleben führte schließlich zu einer immer heftigeren Gereiztheit gegenüber dem Außenleben. Der Humor verwandelt sich bei Mussorgskij in tragische Entfremdung. Elemente der Karikatur, Verdrehung und Groteske hatte er ja von jeher gern gegen seine Feinde, das Philistertum, die erstarrte Offizialität, die Stumpfheit und unfruchtbare Ausgeklügeltheit ins Feld geführt. Als er auf eine interessante Legende der Raskolniki-Sekte über den Antichrist stieß, schrieb er an Stassoff: »Mit einem solchen Sujet kann man viel machen: bildhaft ist es und mystisch, und zugleich eine entzückende Karikatur auf die Historie« (S. 25). Der Unterschied zwischen Mussorgskijs Sarkasmen und der üblichen Satire besteht indessen darin, daß es nicht ein im Gleichgewicht Befindlicher, Gesunder ist, welcher den Ungeheuerlichkeiten der alltäglichen Wirklichkeit gegenübertritt. Ebenso entspricht Mussorgskijs Lachen aber auch nicht der Ironie des Skeptikers, denn Skeptizismus ist ihm fremd. Was bei ihm hinter der Karikatur und Groteske steht, ist weder Gleichgültigkeit noch die Darstellung gesund-harmonischen Lebens, sondern es sind gespannteste seelische Konflikte und das Pathos des Entsetzens. So hat dieselbe Ästhetik der Wirklichkeit, welche Mussorgskij vom realen Leben in die Tiefen psychologischer Analysen und zur Verkörperung quälender Leidenschaft führte, auch sein böses Lachen über die konkrete Wirklichkeit bedingt.

Welchen Raum nimmt schließlich in Mussorgskijs ästhetischen Anschauungen das nationale Gefühl und die »Annäherung an das Volk«*) ein? Er formuliert seinen Standpunkt in einem Brief folgendermaßen: »Nicht mit dem Volk bekannt zu werden, sondern mich mit ihm zu verbrüdern bin ich begierig: dies flößt mir Schrecken ein, und zugleich lockt es mich« (S. 19). Dabei ist aber in Mussorgskijs Anschauungen weder von Chauvinismus noch von einer Idealisierung des Volkes etwas zu spüren. Im Gegenteil, er beurteilt die Situation des Volkes nüchtern: »›Wir sind vorwärts gekommen!‹ Nein, du lügst, ›*wir stehen auf dem Fleck*‹. Das Papier, die Bücher sind vorwärts gekommen, wir aber *stehen auf dem Fleck*. Solange das Volk nicht *mit eigenen Augen* nachprüfen kann, was man für eine Speise aus ihm kocht, solange es nicht *selbst* zu der oder jener Speise werden will, solange *stehen wir auf dem Fleck*! Es gibt da allerlei Wohltäter, die darauf aus sind, sich Ruhm zu holen und mit Dokumenten die Selbstverherrlichung zu stützen, aber das Volk stöhnt, und um nicht zu stöhnen, betrinkt es sich heftig und stöhnt noch mehr: *auf dem Flecke stehen wir*!« (S. 20). Diese Worte entsprechen durchaus der *Wahrheit* über das russische Volk, wie sie uns in Mussorgskijs Musik entgegenklingt. Indem er das Volk liebt und bemitleidet, vermeidet er es doch, die Wirklichkeit zu beschönigen oder der slawophilen Mode zu folgen oder das Dorf als Lebensideal über die Stadt zu stellen. Die »Annäherung an das Volk« und das nationale Gefühl sind für Mussorgskij durchaus nicht ästhetische Losungen. Seine Losung ist die Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit des Künstlers, und hieraus ergibt sich dann von selbst der Satz, daß alles Verwandte und Nahe sich eben kraft der unmittelbaren Berührung und infolge der Möglichkeit direkten Verstehens einer treuen künstlerischen Verkörperung besonders darbietet. Mehr als dies dürfte sich über Mussorgskijs Streben ins Volk und seinen Nationalismus, soweit künstlerische Anschauungen in Frage kommen, kaum sagen lassen. Die Nachäffung des Bauern war ihm fremd, und in der Nekrassoffschen Trauer um das Los des Volkes**) empfand er den Beigeschmack eines gekünstelten Pathos. Als Musiker wußte Mussorgskij genau, was es mit einer getreuen Verkörperung des Volksleides in der Kunst auf sich hat und wie vieler Mühen es dazu bedarf. Während der Arbeit an der »Chowanschtschina« äußert Mussorgskij zu Stassoff, die Aufgabe sei eine zu ungewöhnliche, *nur um ihretwillen* bedürfe er der Ruhe (S. 101), die wahrhafte Arbeit sei nicht mit irgendeiner Kocherei zu vergleichen (S. 105), er sei müde geworden, habe aber mit Wahrheitsernst und *unwiderruflich* gehandelt (S. 107) — doch legt er nie die Maske des Volkssängers oder des Demagogen an. Nur einen Gedanken hat er: »Jetzt, und gestern, und vor Wochen, und morgen

*) Letzteres eine Strömung, für die im Russischen ein besonderes Wort geprägt ist und welche in intellektuellen Kreisen Rußlands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bis in das 20. Jahrhundert hinein eine große Rolle spielte. (Anmerkung des Übersetzers.)

**) N. A. Nekrassoff (1821—1877), hervorragender Dichter von sozial-anklägerischer Tendenz. (Anmerkung des Übersetzers.)

bewegt mich immer ein Gedanke, der Gedanke, Sieger zu bleiben und den Menschen ein *neues* Wort der Freundschaft und Liebe zu sagen, ein *gerades und über die ganze Weite der russischen Felder tönendes* Wort, das nach Wahrheit schmeckende Wort eines bescheidenen Musikers, der aber für die gerechte Sache in der Kunst kämpft« (S. 101—102).

Fassen wir zusammen. Mussorgskijs Ästhetik ist nicht ein philosophisch-abstraktes System, aber sie weist Berührungspunkte mit dem Versuch zur Errichtung eines solchen Systems auf, den Tschernyschewskij in seiner Arbeit »Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit« unternahm. Tschernyschewskij bestreitet die Gültigkeit einer abstrakten Definition des Schönen als einer »vollständigen Verkörperung der allgemeinen Idee in der individuellen Erscheinung« und verlegt das Schöne statt dessen in das Leben selbst. »Das Schöne ist das Leben.« Die Kunstwerke stehen, indem sie das Leben reproduzieren, tiefer als das in der Wirklichkeit gegebene Schöne: sie bieten nur eine ständige Annäherung an dasselbe. »Die Kunst erinnert durch ihre Nachschöpfungen an das, was uns im Leben interessiert.« So ist die Kategorie des Schönen in das Leben hineinverlegt. Demgemäß stellt Mussorgskij sich nicht einmal die Frage, ob musikalische Werke schön sind oder nicht, und welche unter ihnen schön sind. Er betont immer nur die Treue in der Verkörperung des Lebens und die hiermit verbundenen Schwierigkeiten. Die Ästhetik der Wirklichkeit verlangt von jedem Künstler intensivste gefühlsmäßige Erkenntnis des Lebens. Verliert der Künstler den Kontakt mit dem emotionalen Lebensstrom, mit der Dynamik des Innenlebens, so hört er auf, Künstler zu sein, d. h. Gefühle mit dem Material seiner Kunst nachzuschaffen. Der Schaffensprozeß ist dynamisch: das stets veränderliche emotionale Leben verlangt einfache, aber biegsame und stets wieder neue Formen der Verkörperung; andererseits reizt dasselbe ständig die Neugier des Künstlers und legt ihm stets intensivere Erlebnisse, ein immer schärferes Lebensgefühl und ein tieferes Eindringen in das fremde Seelenleben nahe. Aus diesem Streben erwächst ein anderes: die Phantasie sucht nach solchen Situationen, in denen das Seelenleben sich mit maximaler Fülle und Kraft offenbart; dazu dienen scharf kontrastmäßige Zusammenstellungen von Charakteren und Leidenschaften, intensive und ungewöhnliche Konflikte usw. Hieraus entspringt der Drang zum Ausdruck des Entsetzens. Eine von Tschernyschewskijs Thesen lautet: das Tragische im Sinne der neueren europäischen Bildung ist »das Entsetzliche im Leben des Menschen«; dieses aber ist nicht durch das antike Schicksal, sondern durch den Zufall bedingt. So beruht jede dramatische Kollision auf inneren, emotionalen Konflikten und auf der *plastischen* Verkörperung derselben in einer konkreten historischen Situation. Übrigens treten jene Konflikte nicht nur in persönlicher Form in die Erscheinung, sondern auch in den Erlebnissen der Masse, des *Volkes*. So werden die durch die Natur des Individuums und des Volkes bedingten Gefühlsgegensätze zur Sprungfeder

künstlerischen Gestaltens, denn es gibt keine Kunst außer in einer Wiedergabe des Seelenlebens in einem konkreten lebendigen Milieu. Den Formen der Kunst kommt keine selbständige Existenz oder Bedeutung zu, dem Material der Kunst keine organische Eigenentfaltung. Darum ist der Prozeß der künstlerischen Wiederverkörperung nur um so schwieriger, denn die Ausprägung der stets veränderlichen emotionalen Zustände im Kunstwerk erheischt jedesmal eine neue Anstrengung: jedesmal ist es ein neuer Weg, sind es neue Mittel, ist es ein neues Material, weil es keine sich wiederholenden Seelenzustände gibt. Hier greifen Mussorgskijs Anschauungen der Ästhetik des Impressionismus voraus. Ein und dasselbe Erlebnis liebt Mussorgskij mehrmals zu verkörpern, indem er nach früher unbemerkten Zügen forscht. Der Beruf des Komponisten verlangt volle Selbstvergessenheit, volle Hingabe an das Schaffen. Schaffen aber heißt: mit mitleidigem Herzen die Wahrheit des Lebens verkörpern. Als Mussorgskij erfuhr, Rimskij-Korssakoff habe 16 Fugen komponiert, »die eine komplizierter als die andere, und nichts weiter«, schrieb er: »Wann werden denn diese Leute statt Fugen und statt der *obligaten* drei Akte*) in brauchbare Bücher hineinblicken und sich darin mit brauchbaren Menschen unterhalten? Oder ist es zu spät dazu? . . . Nicht dies braucht der heutige *Mensch*, nicht darin liegt die Rechtfertigung des Künstlerberufes. Das *Leben*, wo es auch zutage treten möge; die *Wahrheit*, so salzig sie auch sein mag; ein kühnes, aufrichtiges Reden *zu den Menschen* à bout portant — dies ist mein Sauerteig, dies will ich, dies zu verfehlen hätte ich Angst. Es ist, wie wenn mich jemand in dieser Richtung vorwärts stieße, und *so* bleibe ich« (S. 91). In diesen Worten steckt der ganze Mussorgskij und sein ästhetisches Credo. Durch die Tat führt er das ästhetische Bewußtsein des Künstlers zum Urquell, zum Fühlen zurück, und auf dieser Grundlage setzt er das Urgesetz der Kunst fest: eine aufrichtige emotionale Sprache zu sein, die sich an alle Menschen richtet.

ERFOLGE, DIE KEINE SIND

VON

WALTHER KRUG-SCHOPFHEIM i. B.

Im Jahre 1431 malte der Meister Lukas Moser aus Weil der Stadt auf den Rahmen des Altarbildes der Kirche zu Tiefenbronn, das als einziges Werk seiner Kunst auf uns gekommen ist, den seltsamen Vers:

schri kunst schri und klag dich ser
dein begert jetzt niemer mer.

*) Anspielung auf die drei Akte von C. Cuis Oper »Angelo«.

500 Jahre später kann man in einem Berliner Blatt im Zeitungsstil des Jahres 1927 lesen, daß in unserer Zeit »die Musik Annäherung an die Interessengebiete eines breiteren Publikums suche, weil sie nur so ihre Lebensfähigkeit bewahren« könne. Es ist wohl nicht zuviel behauptet, wenn man sagt, daß zwischen diesen beiden Äußerungen nicht nur fünf Jahrhunderte, sondern noch mehr Welten liegen.

Bei Moser im Bewußtsein hoher Verantwortung eine Anrufung feierlichster Form, gesetzt auf ein einziges Werk. Hier im verwaschenen Papierdeutsch des Interessierten von 1927 die abstrakte Begründung eines Antrags, wie das Unternehmen rentabler zu gestalten sei. Dort Anrufung der Kunst, hier nicht einmal des Volkes. An dessen Stelle tritt die weder Blut- noch Geist-gebundene anonyme und abstrakte Masse des »Publikums« und seiner »Interessengebiete«. Die Erinnerung taucht auf an den Fabrikherrn, der sich dem Abnehmer anzupassen sucht, um seine Ware besser abzusetzen: »Reklamationen bittet man ...«

Bemühen wir uns, der Sache auf den Grund zu gehen, so sehen wir im Jahr 1431 einen etwa 60 Jahre alten Meister das Werk der Reife schaffen. Eine neue Generation, die neben ihm schon an der Arbeit ist, zeigt ein anderes Gesicht. Wir kennen sie gut aus ihren Vertretern Witz und Multscher. Moser ist noch etwas ungeschickt in der Darstellung der Menschen und des Raumes. Vielleicht auch legt er keinen besonderen Wert darauf. Dafür ist das Seelische bei ihm, wie ein Kenner sagt, von außerordentlicher Zartheit und Tiefe. Ganz anders Witz und Multscher. Schon bei Witz ist von Seele nur wenig zu bemerken. Wo eine geistige Beziehung vorhanden zu sein scheint, ist das meistens Täuschung des ersten Augenblicks, die einer Nachprüfung nicht standhält und sich als eine Art Vorwand erweist. Diese Propheten, diese Verkündungen und diese Beziehungen der Geschlechter, dieser gesamte religiöse Apparat, das ist alles nur ein Vorwand, um die Fähigkeit räumlich darzustellen und farbig zu wirken recht deutlich vor unsere Augen zu rücken. Von dieser Entseelung zur rohen Stofflichkeit Multschers ist dann nur noch ein Schritt und es ist bezeichnend, daß das Nur-Stoffliche schließlich auch noch zur Roheit der Ausführung verleitet. Bedenkt man dies, so erscheint Mosers Klage nicht etwa, wie man wohl gemeint hat, als die eines verbitterten Alten, der aus der Mode gekommen ist und die Welt nicht mehr versteht, sondern als die klar gesehene Feststellung eines erschütternden Tatbestandes. Die Kunst war damals aus ihrer seelischen Atmosphäre in eine nüchterne Gebrauchssphäre gerückt. Sie wandte sich an die, denen es auf nichts ankam als auf eine deutliche Wiedergabe dessen, was ist, wie man sagt. Ihrer begehrte niemand mehr. Denn an ihrer Stelle begehrte man das Handwerk. Wie sehr, ist daran zu erkennen, daß auch hier geschah, was in solchen Fällen der »Sachlichkeit«, wie man heute sagt, der »Handwerklichkeit«, wie man früher zu sagen pflegte, immer geschieht: daß übertrieben, daß karikiert wird. Ganz



Eduard Bírlo 1925 phot.

Hans Pfitzner



Anton Bruckner in jüngeren Jahren

natürlich: was dem Stoff an Geistigem genommen wird, muß irgendwie, um Lücken zu füllen, ergänzt werden: es wird am Stoff ergänzt, die Gestalten und ihre Bewegungen, große Köpfe auf kleinen Körpern in engen Räumen, die von ihnen gesprengt zu werden drohen: es sind manchmal fast Erinnerungen an Flug- und ähnliche Blätter, die uns kommen wollen. Burleske Triebe einer ungeistigen Kraft, die alles, was sie tut, nicht etwa tut pour faire la main, wie Balzac sagt, sondern darum, ihre Hand zu zeigen. Multscher, mit wenigen Ausnahmen, hat nicht diesen Witz des Übertreibens. Er ist schon so weit, daß das Fehlen des Seelischen ihn nicht mehr drückt. Er ist nur noch »sachlich«. Und sein einziger Reiz ist nur noch der, daß er das Rohe so roh gestaltet, als es ihm irgend gegeben ist. Die Sachlichkeit wirkt bei ihm nicht durch Übertreibung, sondern durch Einengung, Besonderung. Bei ihm ist es ganz sicher, daß die Kunst ihr Feld der fühlenden Fantasie endgültig verlassen hat und beim Handwerk angelangt ist. Als Abnehmer solcher Bilder kann man sich nicht mehr das Volk oder einen bestimmten Kreis irgendwelcher Art denken, hier gibt es nur noch ein »breiteres Publikum«, dessen »Interessengebieten« man sich »anzunähern« sucht.

Die Menschen des 20. Jahrhunderts hatten sich schon längst für die Welt Multschers entschieden. Heute haben sie in ihm den »großen Meister« entdeckt und sind gerade damit beschäftigt, ihn »berühmt« zu machen. Eine Schrift »Multscher als Erzieher« soll in Vorbereitung sein. Das Jahrhundert hatte indessen nicht im gleichen Sinne angefangen. Es schienen vielmehr ethische Gesichtspunkte zu sein, die anfangs neuen Auftrieb geben wollten: der Kampf gegen das falsch Gesehene, falsch Gefühlte, gegen den großen Schwindel, wie man zu sagen liebte. Ein Beispiel aus dem erzählenden Schrifttum macht am besten deutlich, wie es gemeint war: Einer schreibt eine Novelle. Keiner glaubt ihm, was er schreibt. Jeder aber tut, als ob er ihm glaube, und er selber tut, als glaube auch er, nicht daß jener so tue, sondern daß jener glaube. Der Kampf des neuen Wesens um sein Dasein sei also anfangs, so könnte man sagen, nichts anderes gewesen, als der Kampf gegen die, die so taten, als ob sie glaubten, daß der andere ihnen glaube, noch glaube. Schneller Erfolg machte den Jüngeren indessen Mut, bis zum Letzten vorzudringen. Der Schwindel, so etwa sagten sie, sei nur auszurotten, wenn der gesamte Aspekt des irgendwie tätigen Lebens preisgegeben werde. So drangen sie denn in zwei Richtungen vor bis in die äußersten Winkel, wo hier das Kind, dort der Greis zu finden war, und jene Mischung von Kinderei und Narrheit schien eine Zeitlang beglückendes Ziel der Menschheit werden zu wollen, bis auf einer mittleren Linie ein Ausweg gefunden war, der schließlich in eine Art richtigen Stils mündete, der weder der Stil des Kindes noch des Narren war, sondern jener Modepuppen, wie wir sie heute noch in den Schaufenstern der sogenannten feinen Läden bewundern können. Es war das erstemal, daß es, seit langem wieder, den Bemühungen der Künstler gelang, das zu finden, was man ein Publikum nennt.

Der Kunst war es geglückt, Mode zu werden. Kaum aber war sie das geworden, so war sie auch schon den Gesetzen der Mode unterworfen, so sehr, daß auch den Künstlern, die anders wollten, nichts übrig blieb, als um der Mode willen zu leben. Wie die Mode schien auch die Kunst nur noch für die Saison da zu sein. Diesen Winter die Oper von So und So, das Klavierkonzert von So und So. Die Sachen machen ihre Reise. Im nächsten Winter kommen sie in die Städte zweiten, dritten Ranges. So halten sie sich über einen Winter, aber nur so. Fahren die Autos noch schneller als sie schon fahren, so wird das Leben, ist zu fürchten, noch kürzer sein. Seit Bestehen der Erde scheint man es noch nicht so eilig gehabt zu haben, und niemand gelingt es, sich dieser Eile zu entziehen. Auch der Künstler unterliegt dem Fluche einer Zeit, deren Sinnbild das Flugzeug ist. Wehe, wenn er sich nicht mit jeder Mode dieser Zeit verwandeln kann! Was haben wir nicht alles schon erlebt in diesen wenigen Jahren! Und niemand kann sagen, in welcher Richtung oder besser Mode er heute, am Donnerstag, den 3. Januar 1929, nachmittags ½3 Uhr lebe, fühle, handle, da er nicht weiß, ob sie schon überlebt ist und er mit ihr. Man braucht da gar nicht an die Menge, auch nicht an die Geister zweiten, dritten Ranges zu denken. Ich denke an einen etwa, dem auch der, der ihn aus tausend Gründen ablehnt, zubilligen muß, daß er mehr noch ist als nur »sehr begabt«, was man doch heute immer als den großen Vorzug preist, vergessend, daß es doch niemals mehr als eine selbstverständliche Voraussetzung sein sollte, ohne die man der Ausübung fern zu bleiben habe; ich denke an ihn und weiß, daß auch er völlig in dem lebt, was wir hier nicht anders denn als Mode zu bezeichnen haben.

So kann es denn auch nicht ausbleiben, daß heute fast jeder Erfolg immer wieder ein Mißerfolg ist, eben weil er ein Erfolg der Mode ist. Das gilt nicht nur von den Älteren, deren Mißerfolge offenkundig sind, weil auch ihre Erfolge nur noch Achtungserfolge des Repräsentanten sind. Das gilt auch von den Erfolgen der Jüngeren und Jüngsten, die echte Erfolge im Sinne des an den Tag Gebundenen sind. Das sind alles Uraufführungen und damit Schluß. Die Welt lebt von Uraufführungen. Das Publikum ist das Publikum der Uraufführungen. Von Sensation geladen. Ein anderes Publikum, das in Betracht käme, gibt es nicht. Man denke, wie die Welt fieberte, als Jonny aufzuspielen begann. Die Welt. Nicht nur Europa. Nicht nur Deutschland. Nicht nur, alphabetisch geordnet, Berlin und Dresden. Und heute? Der Fall war freilich kraß. Es hat nicht einmal bis Paris gelangt, das, freilich als Provinz gesehen, erst später an die Reihe kam. Darum ist auch Jonny nicht wegzudenken und geradezu durch nichts zu ersetzen, weil er ausgespielt hatte, ehe er recht angefangen hatte, und damit so typisch wurde, daß er alles Vergangene aufschluckte und alles Kommende vorwegnahm. Seine Uraufführung brach sozusagen ab, brach ab, obwohl das Publikum mitgehen wollte und mitging. (Natürlich ging es mit, was wird es wohl bei uns in Deutschland nicht mitgehen.) Sie

brach ab. Die Sensation war zu groß gewesen. Jazz und Gletscher, Held und Neger: über diese Antithesen brach ihr einfach das Herz.
Das klingt grotesk. Wie sollte es aber auch anders klingen, da noch kein Mißerfolg so grotesk gewesen ist. Es war der groteskeste Mißerfolg, den noch je ein Erfolg erlebt hat. Denn der Mißerfolg war im Erfolg mitten drin, er lebte in ihm wie das Huhn im Ei, nur daß es schon sichtbar war, nur daß es schon herumlief und gackerte, wie wenn es schon erwachsen gewesen wäre. Der Mißerfolg war also schon in der Sensation gewesen. Das Stück kam einfach zu spät. Fünf Minuten vielleicht. Nein, übertreiben wir nicht: Eine, zwei, vielleicht drei Wochen. Der Künstler war einfach zu langsam gewesen, trotz aller Schnelligkeit. Er hatte nicht berechnet, daß die Zeit so schnell war. Wäre er nicht in die Sensation der Erwartung gefallen, richtig hineingefallen, hineingeplatzt, wäre er nur etwas früher »daran« gewesen, dann vielleicht hätte der Erfolg noch einen Erfolg gehabt, wenn auch von sehr kurzer Dauer. So aber war die Uhr einfach abgelaufen. Die Sensation erwartete gar keine Erfüllung mehr. Sie erwartete eine neue, eine andere Sensation.
Freilich ist dem Künstler zu gut zu halten: er konnte nicht damit rechnen, daß die Zeit, während er noch an der Arbeit war, ihre Schnelligkeit inzwischen derart gesteigert hatte. Er mußte es hinnehmen, weil er sich der Zeit ergeben hatte. Schlimmer erging es dem Jüngling Dreßler, von dem die Sensation sagt, daß er Zukunft habe. Er war einfach so jung, daß er noch nicht merkte, wie er sich um 30 Jahre verspätet hatte. Die anderen erinnerten sich schon gar nicht mehr, während er immer noch agierte. So alt war er vor lauter Jugendlichkeit. Da niemand es ihm sagte, wie kann man da seiner Jugend einen Vorwurf machen? Man ermunterte ihn sogar, und nun begreift man's nicht und sieht sich erstaunt an. Es ist da eine entfernte Ähnlichkeit mit den Vorgängen bei Schreker, nur viel erstaunlicher. Wie ja alle Wiederholungen erstaunlich sind, weil sie immer primitiver werden.
Wie sollte es auch anders sein, da es doch bei der fast komischen Vorliebe, die unsere Künstler und Musiker für das Sinnbild unserer Zeit, für die Maschinen haben, nicht ausbleiben konnte, daß, was sie denken oder tun, in die Mode dieser Tage förmlich verstrickt ist. Ein sehr bekannter Musiker gibt geradezu den Rat: »Konstruiere deine Musik, so wie du dein eigenes Auto konstruieren würdest.« Womit er nicht nur sagt, daß der Mensch zum Konstruktor geworden sei, sondern auch, daß er vom Konstruieren so ergriffen sei, daß er schließlich nur noch Konstruktor und nichts anderes mehr sei. Für seine eigene Person hat derselbe Musiker das gelegentlich so ausgedrückt, daß er Maschinen liebe wie andere Frauen lieben. Wenn man sich aber einmal der Maschine ergeben hat, warum dann nicht auch, wie die Neapolitaner, der schadhaften, der schlechten Maschine? Wie denn auch einer für das verstimmte Klavier, ein anderer für den falschen Gesang sich ins Zeug legt. Indessen ist es hier immer noch der Mensch, der handelt und schafft. Er macht

Maschinen und er macht Musik, wie er Maschinen macht, gute oder schlechte Musik, gute oder schlechte Maschinen. In allem ist noch der Konstruktor fühlbar, der selber noch nicht Maschine geworden ist. Diesen Punkt, wo der Mensch selbst schon zur Maschine geworden sei, wenn nicht immer Ideal, so doch sicherlich als Ziel dieser Zeit, diesen Punkt, so glaubt ein russischer Schriftsteller, habe die Musik eines anderen Musikers heute schon erreicht, deren Schwerpunkt, wie er glaubt, in der natürlichen Ausübung der Funktionen der Instrumente liege, da sie zum Musizieren der Instrumente als solche herabgesunken sei. Wenn auch dieser Russe, wie fast alle Russen, die Dinge politisch sieht, so ist es doch möglich, daß gerade dieser Blick ihm das Auge schärft und daß uns die Nähe der Erscheinung zu erkennen hindert, an welchem Punkt dieses Musikantentum bereits angelangt ist. Es wäre hier also tatsächlich die Musik über jene Grenze vorgedrungen, die um 1460 die Malerei in Konrad Witz erreicht hatte. Sie hätte auch die Bereiche des Handwerks schon wieder verlassen, ihr Meister wäre selbst zum Werkzeug geworden und wie den alten Figuren Spruchbänder aus dem Munde quollen, so quöllen aus diesem Musiker, der wie eine große Orgel die Instrumente in sich berge, ein Spielen dieser Instrumente, dessen Urheber nur noch nicht bekannt, aber auch nicht unbekannter sei als der Urheber jener »raumtönenden« Sphärenklänge, von deren Verwirklichung allen Ernstes die kommende Musik erhofft wird.
Man könnte einwenden, daß solche und ähnliche Beispiele zu offen seien, als daß sie nachhaltigen Eindruck machen könnten. Was so offenkundige Übertreibung des technischen Apparates sei, sei ohnedies zum Eintagsleben verurteilt. Dem stünde einmal entgegen, daß nach der herrschenden Meinung unserer Tage der technische Apparat an sich eine Art Ewigkeitswert hat. Sodann aber die durchaus ernste Gesinnung der Musiker, die hier in Betracht kommen und die es gar nicht nötig hätten, wie so viele andere, ständig nach Neuem zu suchen, um die Aufmerksamkeit des »breiteren Publikums« auf sich zu lenken. Ich fürchte nur, daß gerade diese ernste Gesinnung unter Umständen noch viel mehr verrät als die Neuerungssucht derer, die mitlaufen. Sie ist es, die im Grund das erkennen läßt, was wahrhaft diese Tage umtreibt, wovon die Mode immer nur ein Schein ist. Diese ernste Gesinnung beweist, daß das Publikum, indem es das Technische, das Porträtwahre, das »Sachliche«, diese Karikatur der Realität, liebt, nicht nur die Mode einer Zeit liebt, sondern damit auch zugleich ihre im Tiefsten wühlenden und treibenden Kräfte. Diese Zeit ist sich selbst treu und durchaus konform in sich. Mag sie geistig und seelisch noch so zerrissen und zerfallen sein, mögen in ihr Hunderte von Richtungen sich bekämpfen: in zweierlei ist sie mit sich selber ganz einig: nicht nur daß sie zerrissen sei (und zu sein habe), sondern auch in der Form, wie sie sich und ihre Zerrissenheit auszudrücken habe. Die Meister ernster Gesinnung sind dessen ernster Ausdruck. Sie sagen mit ihren Worten dasselbe aus, was das Publikum in der Mode von sich selber aussagt. Hier wie

dort ist das Seelische dem Sentimentalen gleichgestellt und treibt als verhindertes Gefühl unbewußt, bewußt als Verhöhnung desselben Gefühls in der Gestalt des Jazz seine letzten Blüten in der Banalität des Melodischen oder im Witz des »Rhythmus«, wobei das hauptsächliche Kennzeichen eine fast an Stumpfheit gemahnende Gleichform des Gebarens ist. Der Witz der Zeit, die Sentimentalität der Zeit, sie scheinen in einer monomanischen Monotonie sich zu finden. Was auch jeder Reporter einer besseren Zeitung weiß, nur nicht sagen darf und immer noch damit quittiert, daß Libretto und Musik »witzig« seien. So ist selbst Jonny »witzig« gewesen. So ist die Haltung aller derer, die heute in Verlegenheit sind, mehr zu sagen als nur dieses eine Wort, so ist ihre Haltung die eines Menschen, den die Herrschaft des technischen Apparats schließlich dazu führt, die Kunst und ihr Werk vom Standpunkt des irgendwie »interessierten«, irgendwie aufgeräumten, aufgeknöpften, »aufgekratzten« Menschen zu betrachten. Während Kunst jeder negativen Betrachtung sich versagt, da sie immer ein positives Werk bedeutet, eine Leistung der fühlenden Fantasie. Aber freilich ist diese Betrachtung des irgendwie interessierten, witzig angeregten Menschen ganz in Ordnung, wenn damit das Negative dessen gekennzeichnet werden soll, was uns heute als Kunst ausgegeben wird und das, mit geringer Ausnahme, diesen Namen nicht verdient, da es vielmehr nur als Erzeugnis der Epoche einer irgendwie gearteten Kultur benannt werden dürfte. So ist denn alles in diesen großen Kreis einbegriffen: nicht nur die, die Meister sein könnten, in den Kreis derer, die es nicht sind, sondern auch die, die es wissen müßten, in den Kreis derer, die es nicht wissen und die wir Publikum genannt haben.

Die Annäherung dessen, was heute Kunst genannt wird, an das Publikum, hat seit dem Jahre 1927 solche Fortschritte gemacht, daß man tatsächlich schon beieinander angelangt ist, was in dem internationalen Siena etwa am schönsten in jener »Fassade« zum Ausdruck kam, die nicht umsonst ein Engländer vor uns aufgerichtet hatte. Diese Fassade, die aus Pappe ist und mit ihren grinsenden Masken nichts verbirgt als ein paar banale oder »witzige« Instrumente, sie ist nicht weniger, freilich auch nicht mehr, als das, wozu schließlich uns die Technik überreden oder verführen will und verführen wird. Vor ihr das Publikum, dahinter die »Kunst«. Was die letzte Annäherung hindert, ist nur noch ein Pappendeckel, der aber schon ein Loch hat für das Megaphon, durch das uns verkündet wird, was dem Instrument an Deutlichkeit inzwischen noch abgeht. Der Beifall des »amüsierten Publikums aus aller Welt« bezeugt uns, daß das richtige getroffen ist.

Es ist möglich, daß man die Entzauberung der Musik noch weiter treiben kann. Es ist möglich, daß eine Musik geschaffen wird, die zu dem eisernen Hausrat paßt, den die Sachlichkeit der jüngsten Architektur für die Sachlichkeit ihrer Bauten fordert. Warum auch nicht, wenn es sein muß. Das Unglück sind ja nicht die Maschinen. Warum sollen sie ein Unglück sein?

Sie dienen den Menschen, schaffen Arbeit und erleichtern das Dasein. Das Unglück ist diese Monomanie, diese Besessenheit von der Sache und ihrer Funktion, von der Maschine und ihrem Getriebe. Diese Monomanie, die die Maschine für mehr hält, als was sie ist: eine Maschine. Und die vergißt, daß Musik im Grunde noch einen anderen Ehrgeiz haben sollte als nur den, Maschinen zu wiederholen. Die Entzauberung der Welt und der Kunst wird also nicht von der Maschine, sondern von den Menschen gemacht. Sie sind es, die die Maschinen benützen, »um ihre Musik so zu konstruieren, wie man ein Auto konstruieren würde«, d. h. um die Musik so zu entzaubern, daß sie keine Musik, sondern nur noch eine Anwendung, eine Funktion ist. Das von jeder Maschine entzückte Publikum ist auch von dieser Konstruktion entzückt. Rastlos eilt es von einer Konstruktion zur anderen. Rastlos liebt es Maschinen, wie man Frauen liebt, immer wieder eine neue. Rastlos eilt es von Erfolg zu Erfolg, der also immer ein Mißerfolg ist.

Daß dies alles aber auch notwendig, weil eben aus der Mechanik der Zeit zu erklären sei, wer wagt das ernsthaft zu behaupten? Muß sich denn wiederholen, was vor zwei oder drei Generationen geschah, als schon einmal der Mensch zur Maschine wurde, muß es sich denn wiederholen und in einer geradezu barocken Form? Der Mensch hat die Wahl, zu erkennen, wo er steht und welche Mittel er zu gebrauchen hat. Solange er freilich meint, die Entseelung komme von außen, von der Maschine, solange erkennt er nichts. Solange er sich immer wieder akklimatisiert und sich irgendwoher wieder etwas erhofft von der Wendung zum Destruktiven und darnach zum positiven Aufbau, von der Wendung aus dem Gefühl heraus zur Sache, aus dem Harmonischen zum Linearen und schließlich zur »Synthese« von Sache und Person, solange ist kaum geholfen. Das alles ist ein Ausweichen vor der Verantwortung, Flucht in die modische Meinung der Mehrheit, Anrufung des »Publikums«, auf das man die Verantwortung überträgt, indem man seinen »Interessengebieten« sich »nähert«. Eine Lüge, die schlau genug ist, sich für demokratisch auszugeben, damit sie geglaubt werde, behauptet allerorten, daß der Künstler von der Masse durch nichts geschieden sei als durch Begabung. Der Künstler ist von ihr durch alles geschieden. Und das ist der große Trost, der uns allen bleibt, daß die Künstler eines Tages die Klarheit und den Mut finden, das von neuem zu erkennen. Dann werden wir wieder solche haben, die mehr sind als Könner und Musiker, die mehr sind als Musikanten. Und das Publikum — wer weiß? — es wird vielleicht zufrieden sein, daß es nicht mehr von einem Mißerfolg zum anderen zu laufen braucht.

HANS PFITZNER

VERSUCH EINES BILDNISSES ZU SEINEM 60. GEBURTSTAG

VON

RICHARD SPECHT-WIEN

> Nun schmiede mich, den letzten Stein,
> an einen deiner tausend Ringe,
> du Gott! Und ich will guter Dinge
> und friedvoll sein.
>
> *Hans Pfitzner, Palestrina*

Am 5. Mai dieses Frühlings wird *Hans Pfitzner* 60 Jahre alt und man wird ihm an diesem Tage sehr viel Liebe und Verehrung ins einsame Haus tragen. Keine lärmende, aggressive und ausruferische und auch keine, die gleichsam erst vom Anlaß aufgescheucht worden ist und die sich nun improvisatorisch überbetont; nein, eine stille, ja sordinierte, stetig gereifte, wählerische und innig in sich ruhende. Eine, die so ist wie die Musik, von der sie erweckt worden ist und die auch nichts lautes, aggressives, aufdringlich werbendes und die so gar nichts improvisatorisches hat. Es gibt ein Wort von Schopenhauer, das vielleicht nicht auf das Empfangen aller Schöpfungen der Kunst, aber durchaus auf das der Pfitznerschen Musik zutrifft: »Der Verkehr mit Kunstwerken soll sein wie bei Fürstlichkeiten: du mußt warten, bis sie dich anreden.« Denn diese Musik bietet sich nicht leutselig an, sie kommt nicht zu uns, man muß zu ihr hingehen . . . dann aber redet sie uns an, erschließt ihre zarten, verhaltenen Reize, langsam, fast wie zögernd und alle bloß neugierige Sensationslust abweisend, aber leise und immer fester umspinnend mit feinen, schimmernden Silbernetzen. Sie nimmt uns gefangen und läßt nicht mehr los. Man bleibt ihr verfallen.

Steckbriefe sind fast immer falsch oder doch irreführend, weil sie meistens bloß jene Merkmale festhalten, die dem banalen Auge sichtbar sind und von den »besonderen« nichts wissen, von denen die Wesenheit bedingt ist. Für Hans Pfitzner hat der Steckbrief der Musikpolizei jahrzehntelang ungefähr gelautet: »Abkunft: Richard Wagner. Heimat: die Romantik. Blick: rückwärtsschauend. Erscheinung: Zukunftsmusiker der Vergangenheit.« Oder beiläufig so. Das alles mag in gewissem Sinne stimmen, stimmt vielleicht sogar wirklich, wenn die Elemente richtig »gemischt« werden, und verfehlt trotzdem das Wesentliche: weil der Gegenwartsmensch Pfitzner dabei unterschlagen oder doch übersehen worden ist. Man hat in ihm zunächst und vor allem den Wagnernachfahren gesehen, und gewiß ist sein Werk, besonders aber der »arme Heinrich«, der als die konsequenteste im Sinn des Meisters geformte musikdramatische Schöpfung der Nachwagnerzeit bezeichnet worden ist, ohne Wagner und sein großes Beispiel nicht zu denken. Aber wenn man ihn heute betrachtet, da die Tonsprache und der seelische Komplex, der uns zu dem Begriff »Hans Pfitzner« geworden ist, vertraut und eindeutig scheint, steht man betroffen: man sucht in jener christlich-mittelalterlich

leidenssüchtigen, asketisch und doch süß quälerischen Legende nach dem Wagnerklang, nach der Tonsymbolik und dem Farbenleuchten des Meisters — und findet sie nicht; sie ist vom ersten bis zum letzten Takt Pfitzners ureigenstes Eigentum, hat all das Unzeitgemäße, den romantischen Hauch von Gruft und Traum, die Schwermut des Spätgeborenen, das Todessehnen, den geistigen Dürerzug im Willen zur Lebensüberwindung, den Schopenhauerischen Pessimismus, der durch Musik vom Weg ins Nichts gerettet wird ... und ist in dieser Musik, auch dort, wo sie archaisiert, in Kirchentönen — fast hätte ich gesagt: schwelgt, wenn nicht dieser Strenge, dieser fast flagellantisch finsteren Tonkargheit alles Schwelgerische weltenfern wäre — also: in Kirchentönen und herben Querständigkeiten die rechte Legendenatmosphäre schafft, gar aber dort, wo sie Italiens Sonnenlandschaft malt, kindhafte Opferliebe und schmerzverklärte Wundmalseligkeit im Klangspiegel zeigt, so Pfitznerisch wie möglich, mit all seinen Versponnenheiten, seinem Eigensinn, seiner Leidensfähigkeit, seiner stigmatisierenden Intensität. So unverwechselbar, daß man es nur mit der Sucht erklären kann, an Überliefertes anzuknüpfen und zum Verständnis des Neuen das Bekannte zum Vergleich heranzuziehen, wenn man diese unweigerliche Besonderheit nicht gleich als das gegrüßt hat, was sie war, und wenn man ein Werk, dem so sichtbar das Zeichen des Auserwählten aufgeprägt war, und einen Tonfall, den man hier zum ersten Male in dieser seltsamen Mischung von frommer Pein, wildem Erlösungsdrang, entsagender Opferlust, katholischer Mystik, von Blut, Weihrauch und Spitalsluft, zu solch seelenkranker, liebesreiner, rebellisch bußfertiger und selbstüberwindender Verklärung erhöht empfangen hatte, mit all den schwächlichen oder doch unpersönlichen Produkten des Wagner-Epigonentums verwechseln konnte, dem unfruchtbarsten, anspruchsvollsten und belästigendsten Komponieren, das jemals da war. Schon deshalb, weil hier nach einem Rezept geschustert wurde, das aus vollkommenem Mißverstehen des hohen Gedankens und des dramatischen Verfahrens Richard Wagners kam: »man nehme« Jacob Grimm, oder die Edda, oder Homer, verfertige ein stabreimend stotterndes Szenarium, behänge jede Gestalt und jeden Gegenstand mit seinem Leitmotiv, übergieße das Ganze mit dem Einerlei geteilter Streicherklänge und feierlicher Tubenakkorde, und das nachwagnersche Tondrama, mit ihm aber auch die heilloseste Verwirrung war fertig. Ein Glück, daß es auch solche gab, die fragen durften: »Was schafft der Tölpel dort mit dem Topf? Back ich ein Schwert, braust du dort Sudel?« Hans Pfitzner hat so gefragt und hat die Sudelköche beschämt und besiegt. Er hat sich sein eigenes Schwert geschmiedet.

Es mag uns heute wunderlich erscheinen, daß das nicht gleich erkannt wurde und daß dem Tondichter das jahrzehntelange Leid eines Passionsweges auferlegt worden ist, den er in unnachgiebiger Selbstsicherheit, in ganz herrlicher Verachtung aller erfolgsuchenden Moden und Sensationen, in verehrungs-

würdiger Unbeirrtheit, Konzessionslosigkeit und lautloser Leidenschaft im Reinbewahren seiner abseitigen, traumversenkten Kunst zu gehen entschlossen war und der ihn ans schönste Ziel gebracht hat. Jetzt ist Ruhm um ihn, jener beste und aller vulgären Popularität ferne Ruhm, der ehrfürchtig und unprahlerisch macht . . . den Gekränzten ebenso wie seine Gemeinde; und der fast unmerklich, auf leisen Sohlen zu ihm gekommen ist — ein Ruhm ganz wie der seines Palestrina: »der still und mit der Zeit sich um ihn legte wie ein Feierkleid . . .«

Ja, es mag uns heute wunderlich erscheinen, daß Hans Pfitzner nicht gleich erkannt worden ist . . . und trotzdem ist es nicht ganz unverständlich. Seine Tonsprache hatte so wenig vom agassanten Alfresko, von fieberischem Glanz, von gewaltsam anspringender Kraft, von Pracht und Blenden, war zu seelenstark und zu wenig muskelstark, wußte nichts von vorstürmendem Willen zum Morgen, nur von Flucht aus der Zeit, von Selbsteinkehr, die sich in Sagenländer und Märchenreiche schöner Vergangenheiten zurückträumt, von einer Vergeistigung, Verseelung, die manchmal ins Abstrakte zu gleiten, zu wenig heiß durchblutet zu sein schien . . . so mußte es wohl zunächst ihr Schicksal sein, nur zu den Wenigen zu sprechen und von den lauten, oft auch nur vorlauten Stimmen des Tages übertönt zu werden. Immerhin: man hätte ihr Wesen rascher spüren können, hätte sie vor allem weder mit der Geschäftigkeit der Konjunkturerhascher noch mit den Ödigkeiten eines anämischen Epigonentums vergleichen dürfen und einzig mit jenen ganz auserlesenen, tagesfernen, sehnsuchtvoll Schwärmenden, die in Nacht und Träumen daheim sind, denen die Stimme der Welt in heimlichen Stunden laut wird, für die der Wald, die Buschgeister und Wasserhexen, der Gesang der Sterne, das Lachen des Kindes zu tönendem Leben erwachen und die allem Geheimnis offen stehen. Robert Schumann und Josef von Eichendorff sind ihre besten Lehrmeister gewesen und sie waren es auch für Hans Pfitzner. Von ihnen kommt er her. Und wenn es ein Wort gibt, das sein Wesen und den Ausdruck seiner inneren Schau ganz zu umschreiben vermag, so ist es dieses: Ergriffenheit. In jedem Sinn. Er wird ergriffen von allen Erscheinungen des höheren Lebens, vom Leid der Welt, von den eigenen, immer wieder aus Schmerzensbereichen kommenden Gestalten, von der Magie und Astrologie seiner Klangwelten. Und er ist ergriffen bis zur äußersten Hingabe von jeder Empfindung des Leids, der Not, der melancholischen Heiterkeit, die in Liebesströmen in seine Töne hinüberfluten — nur deshalb hat er andere derart ergreifen können.

Aber es wäre ein Irrtum und es hieße ihn völlig mißverstehen, wenn man ihn nun für einen Wehrlosen und Schwächlichen hielte, für einen Wehleidigen und Zaghaften, der den Brutalitäten des Tages nicht gewachsen ist, so sehr er, bis zur Unerträglichkeit, unter ihnen leidet: man braucht ihm nur zuzusehen, wenn er einmal, in edlem Zorn auflodernd, die Feder des Tondichters mit der des polemischen Schriftstellers vertauscht. Man wird ihm

dann oft und oft die Zustimmung verweigern, so herzlich man immer zu seinen Beweggründen und zu der künstlerischen Sittlichkeit seiner Haltung Ja sagt; wird manche Beweisführung willkürlich und anfechtbar, manche Ausfälle geradezu beklagenswert finden müssen und gewisse persönliche Anzüglichkeiten mit aller Heftigkeit ablehnen; und wird selbst in solchen Entgleisungen an des Meisters zuschlagendem Temperament Freude haben, an der blitzenden Klugheit seiner Argumente, an hundert gescheiten Einfällen neben ein paar fragwürdigen, die doch nur für sein glühendes Hingerissensein sprechen, an der Schärfe seiner sausenden Klinge und selbst daran, daß er sich manchmal nicht im geringsten scheut, sie mit einem derben Knüttel zu vertauschen und alle Verderber der Kunst (oder die er dafür hält) zu Paaren zu treiben. Wobei man sich die Peinlichkeit der Empfindung nicht zu verhehlen braucht, die sich einstellt, wenn der Künstler sich auf das Gebiet der Politik begibt, die für jeden schöpferischen Menschen ein Teufelsgift und eine Gefahr ist, Herabsetzung seines Besten, Auswirkung falscher Instinkte — er muß deshalb durchaus kein Stubenhocker und kein zeit- und lebensfremder Tagesflüchtling sein und kann mit leidenschaftlichem Anteil seine Gegenwart betrachten und in Wechselwirkung mit ihr stehen, auch ohne ihr »garstig Lied« auf seine Weise mitzusingen. Oder die Peinlichkeit, wenn er auf einen so edlen und geistig hohen Menschen und Musiker wie Ferruccio Busoni blindwütig losgeht; oder gegen die »Musikführer«-Methode Paul Bekkers vom Leder zieht und dabei vom Anfang bis zum Ende selber im Stil, Ton und der Technik der Musikführerart die von ihm herangezogenen Werke interpretiert. Aber das sind kleine Schatten auf dem Bilde, wenn sie auch zum Ganzen dieses Menschen und seines Widerspruchs gehören. Sie beweisen seine Intransigenz, sein hohes Verantwortungsgefühl und die lautere Kunstempfindung, die sich mit ungemessener Energie gegen jede wirkliche oder vermeintliche Verunglimpfung oder Fehldeutung seiner geliebten Tonkunst zur Wehre setzt; beweisen vor allem sein inneres Feuer, sein heißblütiges Überzeugtsein vom Rechten, die zornige Lebendigkeit des Meisters, der immer als der versonnene, lichtblinde, in fremdartiger Seelenlandschaft hausende, romantische Gast vom Abendstern oder von irgendeinem Wolkenkuckucksheim geschildert woıden ist, der er ja sicher auch sein mag, der aber, wenn er nichts anderes wäre, kaum mit solch verbissener Zähigkeit, mit solch leidvoller Hartnäckigkeit, mit all der opferfreudigen Einseitigkeit eines besessenen Monomanen seinen Platz auf Erden und den Sieg seiner Musik erstritten hätte.
Nein, dieser Charakter ist alles, nur nicht einfach und eindeutig. In all seiner enthusiastischen Preisgegebenheit, mit der er sich seinem Ziel entgegenwirft, in all den einander durchkreuzenden Wesenszügen, seinem Märtyrerglauben an das zeitlos Große, seiner Ungeduld, seinem Eigensinn und seiner fantasievollen Schwärmerei ist dieser hartgeschnitzte und versonnene, scharfkantige und zarte Kopf einer der merkwürdigsten dieser Zeit. Es gibt

eine kleine Geschichte, die mir unvergeßlich bleibt, weil sie mir Hans Pfitzners Art, seinen Überwindermut und seine Unbeugsamkeit im Wegfegen kleiner Niederträchtigkeiten und großer Feindseligkeit wie in ein Symbolzeichen zusammenfaßt: er war Opernleiter in Straßburg, hatte dort auf seine Weise gezeigt, was Operninterpretation im Sinn ihrer Schöpfer bedeute, hatte den »Freischütz« in seiner ganzen volkstümlichen Romantik als ein einziges wundersames Waldlied, als Sinnbild deutschen Gemütslebens und als ein zur Sage umgeschaffenes Naturgeschehen hingestellt, hatte Marschners »Templer und Jüdin« in einer eigenen Bearbeitung stilrein gemacht und in seiner schwungvollen, farbig schimmernden Ritterlichkeit zu neuem Leben erweckt und die »Meistersinger« ganz als das wohltuende Abbild deutschen Bürgertums und deutschen Kunsttreibens wiedergegeben, das diesem höchsten Werk der beseelten Spiegelung des Heimatgeistes unsere Liebe für alle Zeiten gewonnen hat. Was Wunder, daß ihn seine künstlerische Nachsichtslosigkeit, sein einzig der Sache hingegebenes Wesen und sein niemals ganz zu beschwichtigendes Ringen um Vollkommenheit »unbeliebt« gemacht hatte und daß die immerwache Tücke der allzu Kleinen heimlich und feige darauf aus war, dem Unbequemen ein Bein zu stellen und seine unermüdliche Arbeit zu lähmen! Er saß eines Abends als Dirigent der »Meistersinger« am Pult, nicht ahnend, daß man durch irgendwelche hinterhältige Mittel den Sänger des Beckmesser bewogen hatte, nach dem ersten Akt heiser zu werden und dadurch den Abbruch der Vorstellung zu erzwingen; aber ein Getreuer im Orchester, der es nicht über sich brachte, den Verehrten zum Opfer des schmählichen Anschlags werden zu lassen, verriet ihm vom Geigenpult aus den ganzen Plan. Pfitzner läßt durch den unauffällig herbeigewinkten Orchesterdiener rasch den zweiten Kapellmeister holen, dirigiert den Akt ruhig zu Ende, übergibt dem Kollegen den Taktstock, begibt sich auf die Bühne, auf der sich der »unpäßlich« gewordene Beckmesser stöhnend laben läßt, zieht selber das Kostüm des Merkers an, läßt sich den Bart abnehmen und führt den Rest der Partie trotz mangelnder Stimme mit einer Schärfe der Charakteristik, einem galligen Humor, einer Rasanz der übergeschnappten Verstandesdürre so siegreich durch, daß heller Jubel laut wird und daß der Abend, der ihn stürzen sollte, mit einem Triumph ohnegleichen für ihn endet. Ein Fall, der für den Geist, gegen den Pfitzner zeitlebens zu kämpfen hatte, ebenso bezeichnend ist wie für ihn selber, der, um das Kunstwerk zu retten, unbedenklich sein ganzes Ich einsetzt, sich zur Höchstleistung steigert und bereit ist, der Welt sein wahres Gesicht, jedenfalls ein anderes zu zeigen als jenes, das sie an ihm zu sehen gewohnt war.

So war er immer, ist so geblieben, und auch seine Musik sagt diesen ganzen Menschen ganz aus. Keiner kann sich weniger verbergen und verstellen als der schöpferische Musiker; die Musik offenbart sein heimlichstes und innerstes Sein und verrät sogar das, was er selbst nicht von sich weiß. Hans Pfitz-

ners Tonwerk ist nicht anders; es bringt seine innig hochgemute, oft wunderlich vertrackte, oft reizbar selbstquälerische, immer dem Hohen geneigte und allem Schein und Prunk abgewandte Seele an den Tag. Sie ist wie er selber: heimlich aufrührerisch in halbverborgener Kühnheit, nicht ansehnlich, aber wahrhaft bis zur Schmerzhaftigkeit; sie scheint manchmal wie aus überwachten Augen zu blicken und weiß von jenen Dingen zu erzählen, von denen sich keine Schulweisheit und nur ein Musiker sich etwas träumen lassen kann. Sie hat ihre zarten Ekstasen, ihre luziden Überspannungen, ihre vibrierenden Nerven, verspinnt und verschwelgt sich oft, wird manchmal sprunghaft und gleichsam überlichtet wie ein Bild auf einer allzu empfindlichen Platte, hat plötzlich unerwartete heitere Realität mitten im Traumreich und wirkt dann mit überraschender gesunder Frische. Zumeist aber ist sie erdenfern, Essenz des Außergewöhnlichen, von unsäglich delikater Exaltation, Klang höchstgespannter Saiten, Tonwerden des innersten Erlebens und der Überwirklichkeiten, wählerische Auslese des Exquisiten, oft bis zur völligen Entmaterialisierung. Und oft meint man während ihres Erklingens ihn selbst zu sehen, der auch äußerlich unansehnlich und in jedem Sinn unscheinbar ist; den ruckhaft beweglichen, kleinen, schmächtigen Mann mit den hochgezogenen Schultern, dem schrägen, müden Blick, in dem doch oft so viel anspruchsvolle Entschlossenheit und streitbarer Widerspruchsgeist aufleuchtet, der feinen, weißen, gedankendurchfurchten, von wuscheligem Haar überschopften Stirne, auf der ein Widerschein vieler durchwachter Nächte zu liegen scheint, den schmalen, schlaffen, fahlen Wangen, die vom Leid gezeichnet sind, aber oft in unvermuteter Erregung und auch in plötzlicher, überraschender Heiterkeit und schalkhaftem Humor rot gefärbt werden, der feingekerbte Mund, dessen hart gewordenen Lippen man es anmerkt, wie bitter sie sich in Enttäuschung, Zorn und Weh zusammengepreßt haben... der Vollbart, den er jahrelang trug und der sie verdeckte, war eine ungute, entstellende und irreführende Maske. Einer seiner besten Zunftgenossen nennt ihn gerne »Pfitzner, den Schwierigen« und er hat nicht ganz unrecht damit: er hat es weder sich noch den anderen leicht gemacht. Der standhafte Prinz der Musik...

Daß er jetzt 60 Jahre alt wird, mutet anders sonderbar an als bei vielen, bei denen die erstaunte Frage »schon?« oder gar »erst?« laut wird. Denn Hans Pfitzner ist bei aller Vielfalt keiner, der sich verändert: der Ritter des Ordens Pour le mérite war mit fünfzig kaum anders als er heute ist und wird gewiß als Siebziger auch nicht anders sein. Man denkt an seine Anfänge nicht wie an solche einer heftig vorstürmenden Jugend; er ist im Lauf der Jahrzehnte reifer, meisterlicher geworden; aber er hat keine vehemente Entwicklung durchmessen, und seine ersten Werke tragen das gleiche Zeichen der Versenkung und des Tiefgrabens, der schlackenlosen Reinheit und des Willens zur Vollendung. Er hat sich immer nur intensiv, nicht extensiv verschwendet,

hat immer nur das Kostbare heimgetragen und hat der Qualität wegen lieber auf Quantität verzichtet: bei solcher Verinnerlichung der Produktion erweckt sie leicht den falschen Eindruck des nicht reich strömenden, und wirklich weist sein Lebenswerk durch dieses langsame und wählerische Einbringen von seltenen Extrakten im Vergleich zu anderen Meistern eine fast spärliche Zahl von Einzelnschöpfungen auf: es sind ihrer nicht viel mehr als dreißig. Aber dafür ist jede von ihnen in sich vollkommen.

Das war schon in seinen ersten Werken so und schon sie spiegeln, jedes auf andere Art, sein besonderes und nicht eben leicht zu enträtselndes Wesen. Am klarsten leuchtet es aus den langsamen Sätzen seiner Kammermusiken, unter denen das wundervoll hinträumende, weltversunkene Adagio des überaus schönen Klavierquintetts wohl am höchsten steht: er ist eine Herbstseele, kein Frühlingsgemüt, die Silbergespinnste seiner Melancholien, die hier (und ebenso ergreifend in vielen seiner Lieder, unter denen Kleinodien herrlicher Art sind) zum Klang werden, sprechen zu jedem mitschwingenden Herzen und bleiben unvergeßlich. Anderes, gleich die schmucke, schwungreiche und geistvolle Cellosonate op. 1 oder das entzückende Klaviertrio op. 8, dessen hinreißend anmutiges und launig prickelndes Scherzo von einem Franzosen sein könnte, der freilich im Harz geboren sein müßte, zeigt andere, glitzernde Facetten des Kristalls, zu dem die Elemente seines Ich zusammenschießen und der in dem unsagbar hoheitsvollen Künstlerbekenntnis des »Palestrina« am bezwingendsten in seiner tiefleuchtenden Schönheit aufstrahlt. Wieder anderes, wie die Balladen für Chor und Orchester, »Der Blumen Rache«, die »Heinzelmännchen«, der »Herr Oluf«, manches Lied, die Musik zu Ibsens »Fest auf Solhaug« spricht den Romantiker aus, der in Märchen und Nachtzauber heimischer ist als in der grellen Gegenwart und der in der »Rose vom Liebesgarten« wie keiner zuvor (und selbst der Weber des »Freischütz« und der Wagner des »Siegfried« sind nicht auszunehmen) dem Sagenrauschen des deutschen Waldes, der Seele von Baum, Moos und Getier Stimme gegeben und dazu das Mysterium des Minnedienstes gestaltet hat, zu einem einzigen großen Naturgesang und Liebeslied; der Textdichtung des künstlerisch vibrierenden, aber dichterisch unmächtigen James Grun zum Trotz, der ein Sammelsurium verschwommener Sagenmotive nicht zur Einheit und vor allem nicht zu einprägsamer Verständlichkeit zusammenzufassen vermochte. (Nebenbei angemerkt: wie sehr sich Pfitzner schon im »Armen Heinrich«, gar aber in der »Rose« mit Gerhart Hauptmann berührt; wie ergiebig eine Parallele Minneleide-Rautendelein, Moormann-Nickelmann, Nachtwunderer-Waldschrat wäre und wie sehr es zu beklagen ist, daß Hans Pfitzner die »versunkene Glocke« nicht komponiert hat, die er mit seinen Tönen wie kein anderer zur wahren Erfüllung gebracht hätte!) Und wieder ganz verschieden ist er im »Palestrina«, den er auch selbst gedichtet hat, oft geradezu goethehaft inspiriert, voll Spruchweisheit und tiefer Schau, schon

in der Konzeption einzigartig, die einen Akt voll brutaler Lebenspolitik zwischen zwei andere stellt, in denen die Abseitigkeit des Schaffenden und das Leben im Geist gezeigt wird, das hoch über dem blutgefleckten Dasein der Wirklichkeit hinschwebt. Und in der Musik ist ein Helldunkel, ein Altmeisterton ohnegleichen erreicht, eine Verbindung reizsamster moderner Schattierung und mittelalterlich-archaisierender kirchlicher und weltlicher Tonkunst, die einen Stil und ein Format von solcher Weihe und ernster Größe erzwingt, daß dieses Werk als das einzig »Bayreuthwürdige« unserer Zeit empfunden werden mag.

In alledem aber ist Hans Pfitzner doch durchaus Lyriker, und er bleibt es auch in seinen eindringlichsten szenischen Momenten — auch wenn er sich erbittert gegen eine derartige Feststellung wehren mag. Er hat die bohrende Intensität des Lyrikers, das filtrierende, sublimierende seiner Detailkunst, das Extreme des Ausdrucks mit den äußersten Mitteln, den schärfsten Stimmungstränken, der Darstellung des Hintergründigen zugleich mit dem Relief des Vordergrunds, das Auflösen ins Seelische — und diese überaus starke lyrische Einstellung erhöht seine Dramatik ebenso wie sie sie manchmal durch allzu langes Verweilen und durch Entstofflichung schwächt. Ausgemacht scheint jedenfalls, daß er der untheatralischeste, antitheatralischeste aller dramatischen Komponisten ist. Ob er trotzdem ein Dramatiker ist? Wollte man ihm das aberkennen, es wäre im Sinne seines Musizierens seiner Größe und Würde noch lange nicht abträglich. Sicher, daß er die Sendung des Dramatikers erfüllt: lebenserhöhend zu wirken, in großen Gleichnissen zu sprechen, den Sinn unserer Existenz im Tonbild transparent zu machen; und daß er es in einer durchaus unmaterialistischen, ganz und gar verinnerlichten Weise tut . . . daneben werden die Mittel sekundär, mit denen er das erreicht. Sein Drama ist durchaus seelisches Geschehen, nicht greller Filmvorgang, nicht äußerliche, einzig geistige und Gefühlsspannung. In seiner Musik ist nichts demagogisches. Er ist dabei kein sinfonischer Architekt, kein Bauender überhaupt: er ist ein Webender und Spinnender, Einspinnender...

Gibt es ein Werk, in dem er ganz enthalten ist? Im »Armen Heinrich« spricht nur der mönchisch flagellantische und verseelte, in der »Rose« der Märchenträumer und Minnesänger, der Erlauscher der Waldlieder und Quellengesänge; im »Palestrina« der Bekennende, der Rückschauende, ehrfürchtig den abgeschiedenen Meistern Geneigte, der romantische Gotiker, um es paradox auszudrücken. Der Deutsche, »michelnde«, oft kraftvortäuschende in manchem Lied, in anderen wieder der unendlich zarte, innig in sich gekehrte, oft schwermütig resignierte, oft leise humoristische, der seinen Spaß an Stilisierungen rokokohafter, ja kabaretthafter Gestaltungen hat. Der ganze Pfitzner aber, mit all seinem Für und Wider, in all den Widerspiegelungen der ihn bedingenden Elemente, auch in der bezauberndsten Art seiner Eingebung und freilich auch in seinem Herabgleiten ins Eigensinnige, Gewollte, ja be-

fremdend mißverständlich »volkstümliche« (bis zur Liedertafelei) ist in der Kantate »Von deutscher Seele« eingeschlossen: sie enthält ihn und seinen Widerspruch in solcher Umgrenzung, spricht schon in der Auswahl der prachtvollen Eichendorff-Texte sein Wesen so eindeutig aus (und dabei vieldeutig genug), daß das Werk geradezu den Schlüssel bedeutet, der seine mehr vergeistigte als durchblutete, mehr bannende als hinreißende Art ganz aufschließt.
Nach dieser Kantate und dem »Palestrina« ist Pfitzner recht schweigsam geworden: er hat in diesen letzten zehn Jahren nur ein tiefgründiges Streichquartett und zwei Konzerte geschrieben, eines für Klavier und eines für Geige — Werke der Reife, in denen eine gewisse Müdigkeit trotz des großen Zuges kaum zu verkennen sein dürfte und die fast wie ein Protest gegen die Anarchie der musikalischen Gegenwart und wie ein nachdrückliches Bekenntnis zu Beethoven und zu erlauchter Meisterform wirken; die zwei Adagioseiten des Klavierkonzerts drängen alles andere, vor allem alles geflissentlich klassizistische ganz in den Schatten. Dann sind noch ein paar Lieder entstanden, einige, in denen die alldeutsche Tendenz des Privatmanns Pfitzner nicht ganz erfreulich zutage tritt, und einige, in denen er der herrliche Lyriker ist, der er von seinem ersten Atemzug an war. Aber dieses zurückhaltende Schweigen ist auf nichts weniger als auf Erschöpfung zu deuten: es bedeutet Schöpfung bei ihm, und gewiß wächst ein neues Werk in Heimlichkeit heran. Wenn es die heitere Oper ist, die man nach dem zweiten Palestrina-Akt und nach einigen Partien des »Christelfleins« von ihm erwarten durfte und für die der Vielverkannte, Unzufriedene und Unverstandene, auf dessen Scheitel jetzt die Nation alle Ehren, über die sie verfügen kann, endlich gehäuft hat, den rechten gelösten und befreiten Ton schöner als je zuvor finden mag, wäre es die edelste und schönste Gabe, die er sich und uns zu seinem 60. Geburtstag bescheren könnte.

ÜBER DEN WERT MUSIKALISCHER ANALYSEN

VON

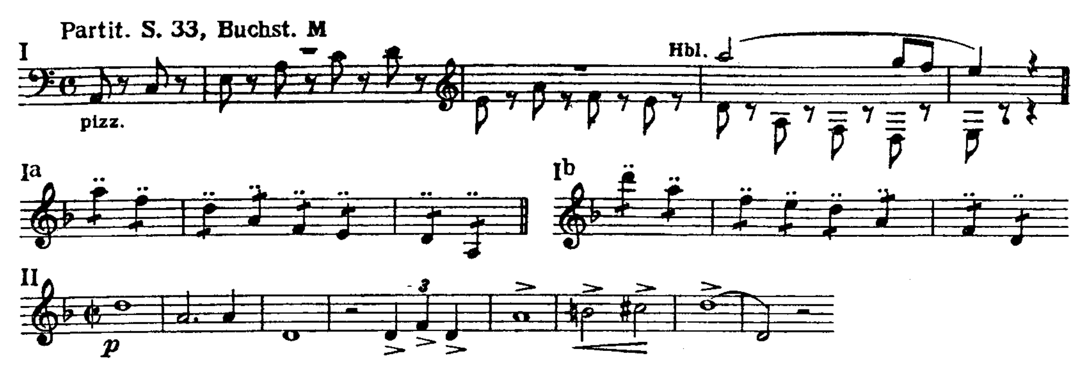
AUGUST HALM †

II.*) DIE FAUSSE REPRISE IM ERSTEN SATZ DER DRITTEN SINFONIE VON BRUCKNER

Im ersten Satz der dritten Sinfonie, d-moll, von Bruckner geht der eigentlichen, gültigen Wiederkehr des ersten Themas nach der Durchführung eine sogenannte falsche, eine »fausse reprise«, voraus: das erste Thema erscheint

*) Vgl. den ersten Artikel in »Die Musik« XXI/7.

da richtig in der Haupttonart, überdies nach einer Steigerung, bei der wir uns einem zielartigen, entscheidenden Ereignis zugeführt fühlen.*)
Die Begleitfiguren fehlen; das Unisono des ganzen Orchesters ist jetzt dem Hauptthema gewidmet. Die spätere Wiederkehr vereinigt dann wieder Hauptthema und Begleitung; das ist erst die echte, ganz erfüllende Wiederkehr. Jener vorläufigen Wiederkehr nun geht eine der Stellen voraus, bei denen die frühere landläufige Kritik gern einhakte, wenn sie die mangelhafte Logik bei Bruckner ans Licht ziehen oder beweisen wollte, daß dieser sich von augenblicklichen Einfällen den notwendigen Zusammenhang stören ließ. Die Streichinstrumente steigen im a-moll-Akkord unisono, im Zusammenklang von drei Oktaven, aufwärts, mit folgendem Motiv:



Es ist die umgekehrte Begleitfigur zum Hauptthema, die zuerst mit Tonwiederholung, im dünnen, spitzigen Staccato der zweiten Geige auftrat und dem Hauptthema vorausgeschickt worden war (siehe Beispiel I a).
Um Plan und Absicht des Meisters, oder sagen wir: um den inneren Willen der Handlung zu verstehen, müssen wir uns an den Hauptzielen oder den von Natur zielhaften Ereignissen zurechtfinden. Ein solches nun, sozusagen ein Indiskutables, ein an sich Gebietendes ist das Auftreten des Hauptthemas im Unisono. Man sehe es sich nur an (Beispiel II), und kein Zweifel daran wird sich regen, daß dieses Thema, das zu Anfang im bescheidenen Glanz eines Trompetenpianos erscheint, seine innere natürliche Größe und Wucht einmal kundgeben will, kundgeben muß. Diesem Willen dient die »falsche« Wiederkehr: denn gerade die Haupttonart gehört dazu, um ihn ganz zu erfüllen. Warum die Sinfonie nicht mit diesem Unisono anhebt? Das wäre eine Frage für sich; gewiß müßte sie in diesem Fall ein anderes Antlitz, anderen Wuchs haben. Ihr Antlitz und ihre ganze Haltung: das liegt in dem geheimen Schöpferwillen. Aber das erwähnte Unisono des Hauptthemas entquillt wohl diesem Schöpfungswillen weniger direkt; hier vielmehr will das Thema selbst, und der Tondichter hört dies sein Verlangen und gehorcht ihm; wie er auch fühlt,
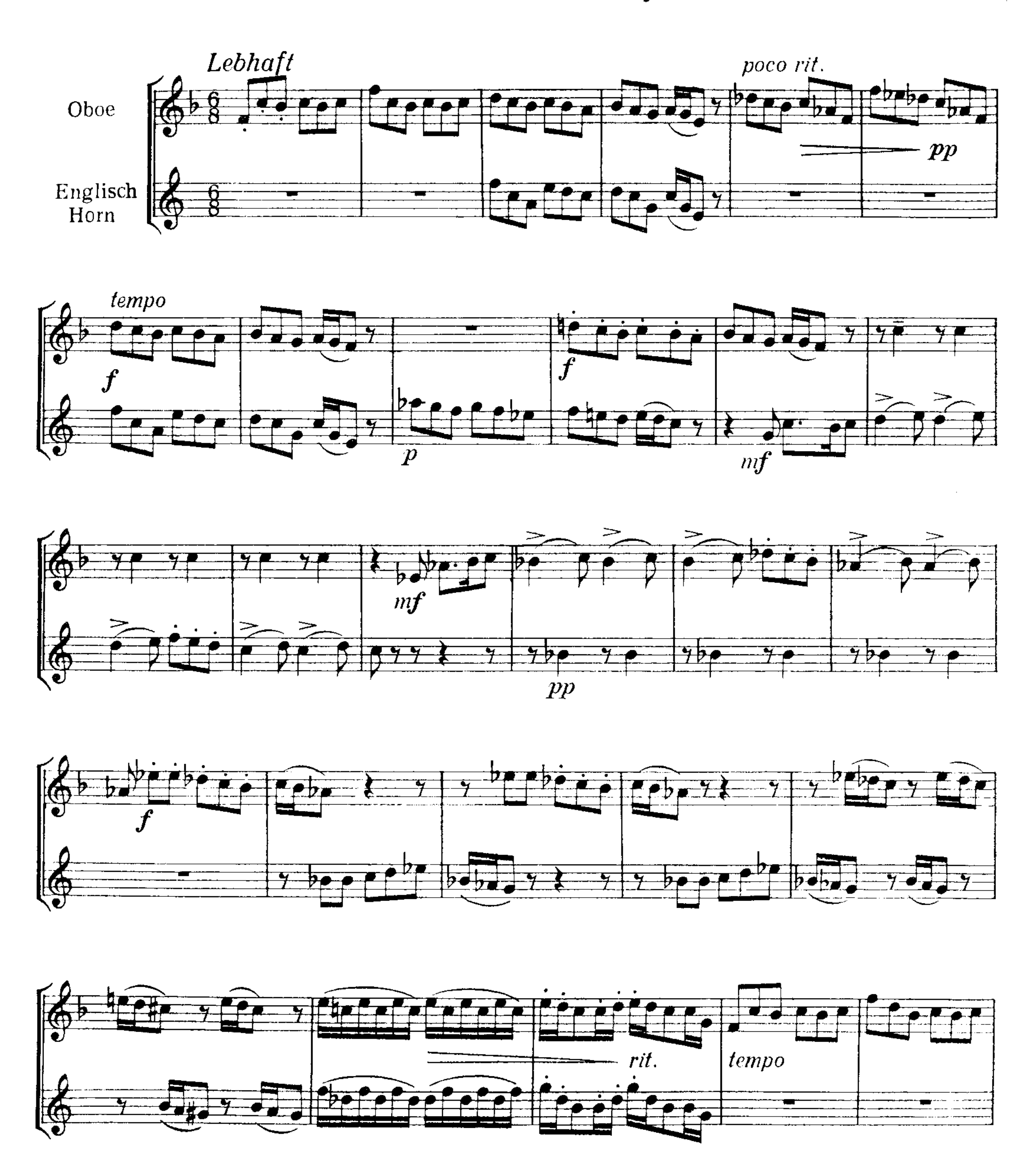
*) Nachdrücklich mache ich auf die Ausführungen über diese Durchführung in *Ernst Kurths* Werk über Bruckner aufmerksam (Seite 406—409, auch 838).

ORIGINALMUSIK FÜR GRAMMOPHON
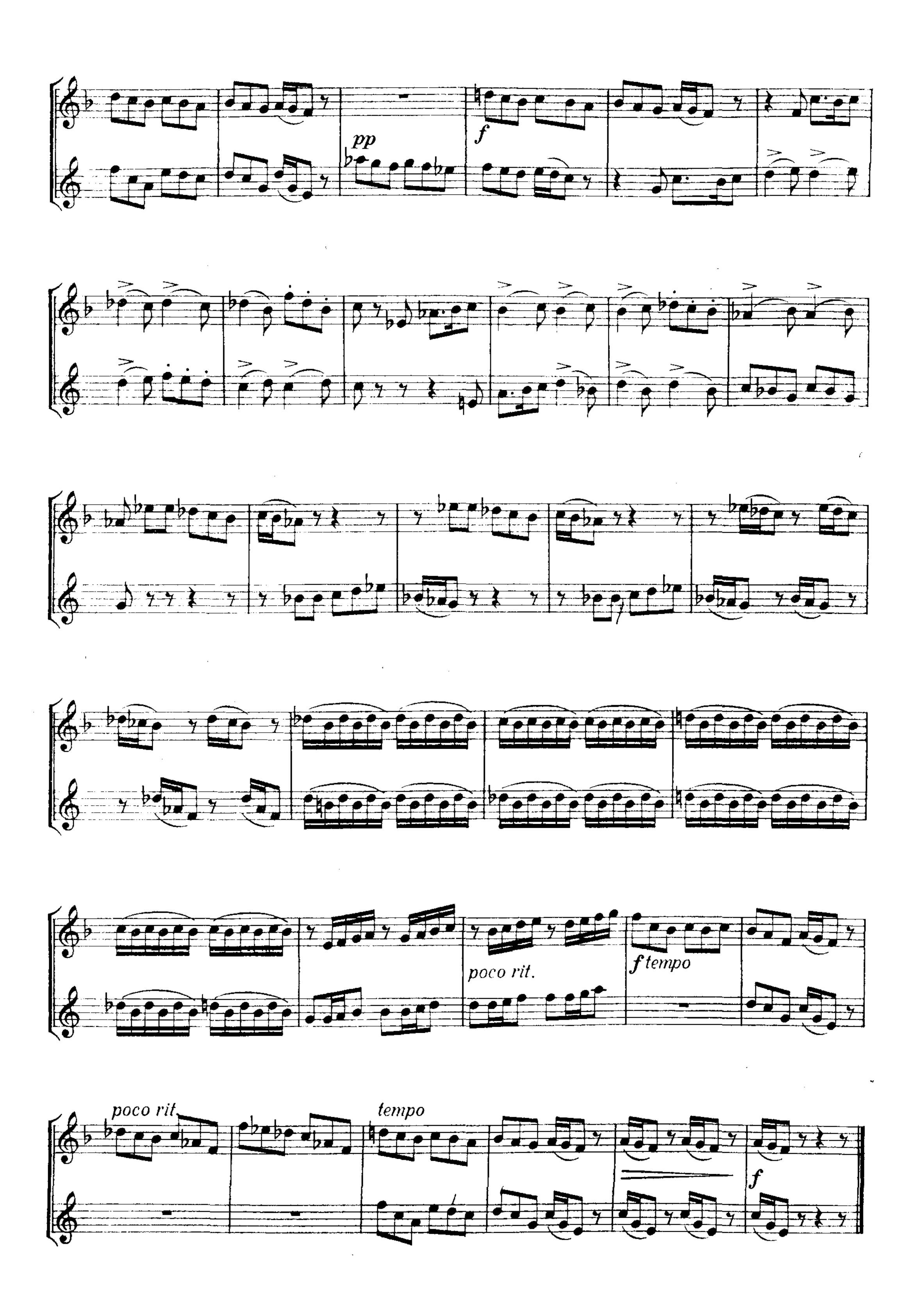
Lustige Hirtenweise *)

für Oboe u. Englisch Horn

von **Walter Gronostay**



*) Aus der Serie „Bühnenmusik" der Grammophon A.G. (Organon).



pp
f
poco rit.
f tempo
poco rit.
tempo
f

daß das einstweilen erstarkte Thema das Recht zu diesem Auftreten und dieser Würde gewonnen hat. So waltet denn freilich auch hier wiederum ein Schöpferwille, diesmal aber mehr der ordnende, bewußte; dieser entscheidet als regulatives Prinzip die Frage, wann und wo solches Unisono am füglichsten statthat. Es ist eine Art von formaler Klugheit oder es ist formaler Instinkt, was ihm den Platz anweist: wir verstehen von hier aus nicht nur die Struktur der Durchführung, sondern auch ihre hauptsächliche Funktion. Das Unisono saugt so sehr die Bewegung auf, ist so sehr Zusammenballung von Kraft, daß es, im Zentrum stehend, sowohl an sich, eben diesem seinem Wesen gemäß, am besten wirkt, als auch das Ganze dort am wenigsten gefährdet, ja sogar ihm Kraft mitteilt. Nun ist ja die Durchführung die zentrale Gruppe und das Unisono steht ungefähr in deren Mitte, ist zugleich ihre große Wende.
Daß nun dem allein und für sich stehenden Hauptthema auch die selbständig gewordene Begleitfigur vorausgeht, dürfen wir in mehr als nur einem Betracht logisch richtig nennen. Fürs erste: Selbständigkeit teilt sich gerne mit; sie wird hier zur Luft, welche die Themen kräftigt. Sodann: die Trennung des Hauptthemas von der Begleitfigur wäre zwar vollzogen, aber doch mehr nur auf negative Art, oder vielmehr zur Hälfte auf negative Art vollzogen, wenn dem Hauptthema-Unisono eben nur die Begleitung entzogen wäre, oder wenn dieses die Begleitung nur gleichsam abgeschüttelt hätte. Der starke, wahrhaftige Bruckner läßt die Trennung völlig geschehen, hörbar und sichtbar geschehen, indem er die Begleitfigur selbständig macht, die beiden Themen sich, auch im wörtlichsten Sinn, auseinandersetzen läßt. Zum dritten: im Anfang schon lag auf der Begleitung ein Schimmer von Selbständigkeit, indem sie dem Eintritt des Hauptthemas vorausgeschickt wurde.
Bruckner tut hier, was nur die ganz Großen tun: er macht mit etwas Ernst und macht es fruchtbar, was sonst häufig und, sei es auch mit guter Wirkung, doch so mehr obenhin gebraucht wird. Es ist eine alte Erfindung, daß man eine ganz oder halbwegs selbständige Begleitungsfigur zuerst allein hören, sie gleichsam das Hauptthema erst herbeirufen, herbeizaubern läßt; Bruckner gewinnt aber hier aus diesem Allerweltsgebrauch etwas Besonderes, indem er ihn zu etwas Prinzipiellem, Wesentlichem erhebt. Man kann auch umgekehrt sagen: es war von Anfang an nicht das, was alle Welt gelegentlich tut oder tat; die Begleitungsfiguren waren von Anfang an wesentlich (wie Kurth in dem genannten Werk ebenso eindringlich als schön ausführt); und hier, in der Durchführung, wird es vollends kund, wie ernst es ihm von Anfang an war, nicht nur mit dem Zusammenwirken des Hauptthemas und der Begleitung, sondern auch mit dieser selbst.
Gibt man zu, daß, dies wahrnehmen, eine Schönheit erleben bedeutet, so gibt man auch zu, daß in solchem Fall, also eben zu einem Erlebnis, nicht nur zu einer objektiven und abstrakten Erkenntnis, die Analyse nötig sein kann. Oder sagen wir: zu einem wichtigen, wenn auch nicht entscheidenden Mehr

von beglückendem Erleben kann analysierende theoretische Betrachtung erforderlich sein. Denn ich sage unbedenklich: alle meine bisherigen Ausführungen über diese Stelle sind nicht durchaus, sondern nur bedingt nötig. Die Identität der Pizzikatostelle mit der Begleitfigur ist mir schon vor langer Zeit aufgegangen, doch glaube ich mich noch ungefähr an dieses Erkennen zu erinnern. Dagegen viel, viel länger ist es her, daß ich die Sinfonie spielte und verstand; gewiß: verstand, und einschließlich dieser Stelle verstand, um deren thematischen Grund ich mich nicht kümmerte, die ich gar nicht erst nach ihrem Heimatrecht befragte, deren nervöse Geladenheit ich aber stets mitfühlte und von der ich mich also willig und überzeugt in die weitere Entwicklung hinein und zu der nächsten Höhe emportragen ließ. Das Gegenteil angenommen: die thematische Erkenntnis würde mein Widerstreben oder meine Unfähigkeit, zu folgen, keineswegs beheben! Oder wollte mir etwa jemand einreden, die thematische Beziehung erkläre nicht nur, sondern rechtfertige auch alles mögliche? Als ob man mit den Themen nicht auch in ungeschickter oder gar verkehrter Weise schalten könnte! Und so dürfte ich auch den oben erwähnten Kritikern und Pseudokritikern den Nachweis der thematischen Beziehung zwar vielleicht als Mahnung zu größerer Vorsicht, keineswegs aber als Gegenbeweis vorhalten.

Weiter: um den zarten Windhauch der Bläser als belebend zu fühlen: muß ich da wissen, daß er dem Motiv des 31. und 32. Takts entstammt? Das nicht; dagegen wird es mich noch mehr erfreuen, wenn ich bemerke, wie verschiedene Funktionen und Werte Bruckner aus diesem Motiv zu gewinnen versteht — und dazu, zu diesem Mehr, muß ich es eben doch wiedererkennen.

Auch empfand ich das Erfüllende der echten Wiederkehr von jeher und lange bevor ich mir über die mit ihr gewonnene Synthese und über die ihr vorhergehende Antithese klar geworden war.

Und die ganze Haltung, die Wahrhaftigkeit der Musik; die Ursprünglichkeit, Klarheit, der Adel der Themen: all das fühlt sich unmittelbar; keine Analyse könnte es dem bestreiten, der es fühlt; keine es dem beweisen, der es nicht fühlt. Welcher Eindruck aber könnte wertvoller sein als dieser?

Nun aber lasse man mich dahin zurückkehren, wo ich mich unterbrochen habe und wo wir uns eben anschickten, einiges zu betrachten, was ohne genaue Erkenntnis der Struktur wirkungslos bliebe. Wir sahen bereits die thematische Erkenntnis der Stelle, von der wir hier ausgingen, als der selbständig gewordenen Begleitfigur, zwar entbehrlich für das Wichtigste, nämlich die Empfindung des dynamischen Gehalts — dennoch ist sie die Bedingung, um dies und jenes richtig zu sehen; nützt sie uns nicht erheblich für diese Stelle selbst, so doch um so mehr für das Verständnis des ganzen Baus; ja sie ist Anlaß zu besserem, intensiverem Sehen und Hören. Das große Unisono des Hauptthemas könnte ja wohl auch einen solchen Anlaß geben, ist aber dazu weniger geeignet, weil es selbst, als Erscheinung, keinerlei Rätsel bietet, und weil man

dieser Klarheit gegenüber leicht auch die Frage nach der weniger selbstverständlichen Funktion zu stellen leichter vergißt; sonst könnte man ja gewiß auch von ihm ausgehen.
Es bleibt noch etwas Wichtiges zu ergänzen, das ohne einzelne vergleichende Betrachtung, sei es vom Sehen oder vom Hören her, also ohne vorläufige Loslösung von dem großen Zusammenhang (und das ist eben Analyse), kaum jemand wahrnehmen wird. Es ist eine Feinheit, die wir sonst nicht groß wichtig nähmen, die aber in der ganzen, von Beziehungen wie von elektrischen oder magnetischen Strömen gesättigten Luft Kraft und Bedeutung erhält und über das hinauswächst, was man Finesse nennen dürfte. Nämlich der Gang des Pizzikato (Beispiel I) vereinigt ein ursprünglich Zweifaches. Seine acht ersten Töne entsprechen, als Umkehrung, ganz der anfänglichen Figur der 2. Geige (Ia). Dieser aber hatte sich ja zu Anfang, frei kanonisch, die 1. Geige zugesellt (Ib): und deren Figur wiederum entspricht nun die Weiterführung des Pizzikato-Gangs: denken wir uns den ersten Ton (d''') der Figur Ib unterdrückt, oder statt des 7. Tons (e) des Pizzikato-Gangs (I) ein d''', so erhalten wir die Figur der 1. Geige (Ib) hier, im 2. und 3. Volltakt des Beispiels I, in wörtlicher Wiedergabe. Somit treffen wir auch da ein Nacheinander an Stelle eines Zusammen, oder wiederum eine zeitliche Auseinandersetzung an Stelle des räumlichen Übereinander. Die Unterdrückung eines Tons aber kann den Eindruck der Ineinanderschachtelung, und damit des Kanon-Ersatzes hervorrufen.*)
Als das eigentlich große und schöne Geschenk, das wir von solchem Betrachten davon tragen, sehen wir also die Möglichkeit, mitzuerleben, wie einzelne Züge zum Grundsätzlichen emporwachsen. So war hier die Selbständigkeit Prinzip geworden; gleicherweise auch war es mit der melodischen Umkehrung so geschehen, und zwar schon vor jener Pizzikato-Stelle, deren Anfang sich nun diesem Prinzip unterstellt. Desgleichen wirkt hier die ebenfalls schon Prinzip gewordene Vergrößerung nach, in der das Hauptthema kurz vorher bei der f-moll-Stelle (Buchst. K) gestanden hatte. Zwar wird das Begleitthema nicht eigentlich, doch immerhin uneigentlich vergrößert: die einfachen Pizzikato-Töne ergeben im Vergleich zu den im Spiccato zerteilten Tönen, oder das beschwingte Schreiten ergibt im Vergleich zu jenem Flattern einen Charakter, der einer Vergrößerung ähnelt. Oder fassen wir das als ein Mittelding zwischen Vergrößerung und Nicht-Vergrößerung auf, so enthüllt sich uns ein weiterer geheimer Zusammenhang: das erste Wiederanheben in der Durchführung hatte das Hauptthema vergrößert, das zweite (in g-moll) nicht mehr. Nun, beim dritten Anheben des Geschehens, eben bei dem Pizzikato, begegnen wir diesem Zwischenzustand. Also auch hier stellt uns die Analyse vor einen neuen Zug, einen kleinen Einzelfall, der aber doch als ein kleines Wunder von Folgerichtigkeit beglücken kann.

*) Dieser Eindruck ist hier nicht sehr deutlich. Mit ganz zwingender Wirkung verwertet Carl Loewe im Nachspiel zum ersten Gesang der Trilogie vom Mohrenfürsten diese Möglichkeit eines *einstimmigen Kanons* (der natürlich so nur empfunden wird, wenn der zweistimmige reale vorausging).

ESAIAS REUSNER, EIN LAUTENMEISTER DES 17. JAHRHUNDERTS

ZUR WIEDERKEHR SEINES 250. TODESTAGES AM 1. MÄRZ 1929

VON

RUDOLF GERBER-GIESSEN

Vor wenigen Jahren erst ist die Kunst des Lautenspiels aus ihrem mehr denn hundert Jahre währenden Dornröschenschlaf erlöst worden. Mitten in dem atemraubenden und ins Riesenhafte gesteigerten Musikbetrieb der Nachkriegszeit, der vorwiegend durch die Begriffe Quantität und Masse charakterisiert wird, fand das stets wachsende Bedürfnis nach einer unaufdringlichen und gehaltvollen Hauskunst in der intimen Pflege alter und neuer Lautenmusik Genüge. In einer ähnlichen Weise, wie das Klavier seit dem 19. Jahrhundert als Hausinstrument par excellence galt und vielfach noch heute gilt, war es die Laute im 16. und 17. Jahrhundert. Die alten Klavierinstrumente Clavichord und Cembalo traten dagegen weit mehr zurück; sie eigneten sich nicht sonderlich zum solistischen Musizieren, da ihr Ton teils zu dünn und zu schwach, teils zu starr war, während der Lautenton hingegen klangvoll, tragfähig und dynamischen Schattierungen zugänglich ist. So ist es verständlich, daß das 17. Jahrhundert eine umfangreiche Sololiteratur für die Laute hervorbrachte, namentlich in Frankreich, wo zwischen 1630 und 1660 die Pariser Lautenschule unter *Denis Gaultier* Technik und Stil der Lautenmusik in einer durchaus eigentümlichen Weise entwickelte, die nicht nur für die Lautenmusik anderer Länder (besonders Deutschlands), sondern sogar für die junge Klaviermusik vorbildlich wurde. Deutsche Klavierspieler und Lautenisten empfingen in Frankreich ihre Ausbildung oder gingen zumindest in der Heimat bei französischen Meistern in die Lehre. In jener Zeit beginnt sich bereits die Einwirkung französischer Musik und Musikpflege neben der italienischen Einflußsphäre auf deutschem Boden geltend zu machen, eine Einwirkung, die dann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, entsprechend der allgemeingeistigen und politischen Vorherrschaft Frankreichs, ihren Höhepunkt erreichte.

Der klassische Vertreter jener französisch beeinflußten deutschen Lautenkunst des 17. Jahrhunderts ist *Esaias Reusner*, ein Künstler, der sich aber das fremde stilistische Gut nicht mechanisch aneignete, sondern in einer spezifisch deutschen Weise verarbeitete. Er entstammte einer Musikerfamilie und wurde 1636 in Löwenberg (Schlesien) geboren, zuerst von seinem Vater, später von einem unbekannten französischen Lautenisten im Lautenspiel unterwiesen. In den fünfziger und sechziger Jahren fungierte er als Lautenist am Hofe des Herzogs von Brieg, ließ sich 1670 am kaiserlichen Hofe in Wien hören und

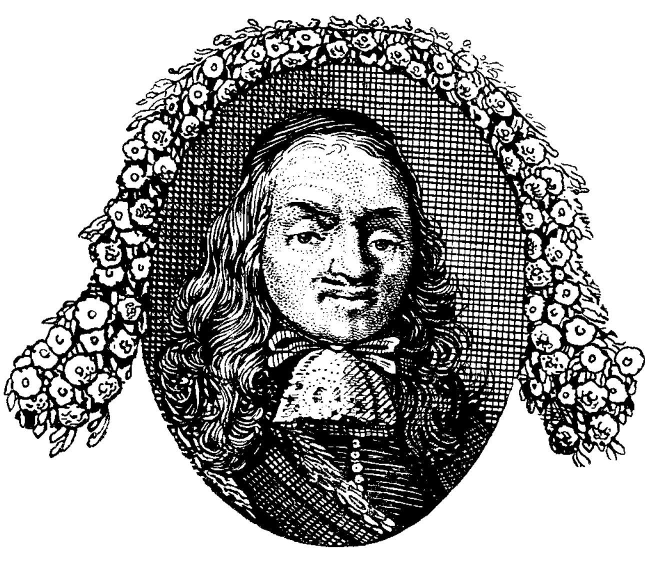
folgte schließlich 1674 einem Rufe des Großen Kurfürsten als Kammerlautenist nach Berlin, wo er am 1. März 1679 aus dem Leben schied.

Auf die musikgeschichtliche und eminent künstlerische Bedeutung Reusners hat als erster *Hugo Riemann* im Jahre 1905 aufmerksam gemacht. Er erkannte in ihm »einen Tonkünstler von ganz hervorragenden Qualitäten, einen Harmoniker von überraschender Kraft und Logik und einen Meister der Stimmführung auf der Laute, der seinesgleichen kaum haben dürfte«.*) Die von ihm damals schon geforderte Neuausgabe der Reusnerschen Lautenwerke ließ jedoch nahezu ein Vierteljahrhundert auf sich warten: erst 1927 machte *W. Gerwig* den Anfang mit der Bearbeitung und Veröffentlichung der fünf ersten Suiten aus den »Neuen Lautenfrüchten« (1676).**) Der Rest dieses Werkes sowie die übrigen Lautenkompositionen Reusners sollen in Bälde nachfolgen.

Überblickt man die in der vorliegenden Publikation enthaltenen Suiten, so erkennt man den spezifisch französischen Einschlag in den zur Anwendung gelangenden Tanztypen. Die altfranzösische Folge: Allemande, Courante, Sarabande (mit und ohne) Gigue bildet den Grundstock und wird in den meisten Fällen von den jüngeren Tänzen des französischen Balletts: Air, Canarie, Passecaille, Chaconne, Ballet, Gavotte u. a. überwuchert. Daneben macht sich jedoch auch italienischer Einfluß geltend, indem nichttanzmäßige Sätze, vor allem die Sonata und Sonatina, den Tänzen zur Seite gestellt werden. Das ebenfalls frei gestaltete, melodisch-improvisatorische und rhythmisch-amorphe Präludium ist freilich ein Pariser Erbstück, das schon bei Gaultier, Dufaut u. a. der eigentlichen Tanzfolge vorausgeschickt wird. Aber gerade in der Gestaltung des Präludiums offenbart sich ein grundlegender Unterschied zwischen Reusner und den Franzosen. Der deutsche Meister entwirft nicht nur ein stimmungsvolles, mehr gestaltlos-impressionistisches Einleitungsstück, sondern durchsetzt schon die, lediglich aus Akkordbrechungen bestehenden Präludien systematisch mit Melodiewendungen, die auch in den nachfolgenden Tanzsätzen mehr oder minder variiert wiederkehren — eine Eigentümlichkeit, die sich bei den Franzosen nur ganz vereinzelt findet. Indem nun Reusner die vielgestaltigen Tänze mit Hilfe einer motivischen Substanz zu einem einheitlichen Organismus zusammenschmiedet, greift er — bewußt oder unbewußt — auf eine alte deutsche Tradition aus dem Anfang des Jahrhunderts zurück, auf die von Schein, Peurl u. a. gepflegte Variationensuite für Orchester.***) So festigt Reusner den an sich locker gefügten Komplex der Suite in einer spezifisch *deutschen* Weise und beugt der Gefahr des Zerflatterns der einzelnen Tanzsätze vor. Aber nicht nur auf dem Gebiete der Großform kontrastiert Reußner mit den Franzosen, auch der spezifische *Gehalt* der ver-

*) Sammelb. d. Int. Musikges. VI, S. 501ff. (1905).
**) Sämtliche Suiten für die Laute, Heft 1 (Wolfenbüttel 1927, G. Kallmeyer).
***) Im einzelnen findet man diese Zusammenhänge nachgewiesen in *Georg Sparmanns* Berliner Dissertation (1926): E. Reusner und die Lautensuite.

schiedenen Tänze ist nicht unerheblich von dem der französischen Tänze unterschieden. Die schlichte Anmut der Airs, die tiefe Nachdenklichkeit der Sarabanden sowie die kunstvolle Linearität der Allemanden gehören zu den vornehmsten Eigentümlichkeiten der Reusnerschen Lauten-Suite, die wir in dieser charakteristischen und individuellen Prägung bei den Franzosen vergeblich suchen, wohl aber in J. S. Bachs Klaviersuiten in geläuterter Form wieder wahrzunehmen glauben. — Jedenfalls wird unseren Lautenisten, nicht minder aber auch unseren Klavierspielern mit diesen Kompositionen E. Reusners ein wertvoller Schatz edelster Kammermusik erschlossen, und es dürfte für den Jahrhunderte hindurch verschollenen Meister die größte Ehrung bedeuten, wenn bei der Wiederkehr seines 250. Todestages in diesem Jahre auch die bisher noch unbekannten Lautenwerke der Vergessenheit entrissen und in einer ähnlich vorbildlichen Bearbeitung wie die bereits erschienenen Suiten der Allgemeinheit wiedergegeben würden.



Esaias Reusner
1636—1679

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das im Besitze des Wiener Universitätsprofessors Dr. Victor Junk befindliche *Bruckner*-Bild, eine (zuerst in der »Zeitschrift für Musik«, November 1927 publizierte) Amateurphotographie, stellt den Meister etwa als Dreißiger dar, um 1850 also; sie ist besonders wertvoll, weil wir aus so früher Zeit fast keine Bilder Bruckners haben (s. Gräflingers Bilderserie) und er hier zudem in ganzer Figur und in natürlicher und ungezwungener Haltung vor uns steht; kostbar wird sie für die Bruckner-Kenner namentlich noch durch den klugen und gütigen Ausdruck des Gesichts.

Das Bildnis *Hans Pfitzners* zeigt den Sechzigjährigen ohne Spitzbart, dem der Meister seit einigen Jahren Valet gesagt hat.

Das Porträt des Lautenisten *Esaias Reusner* (siehe oben) ist fast unbekannt. Die Veröffentlichung ist der Genehmigung des Verlages Georg Kallmeyer in Wolfenbüttel zu verdanken.

Über die »Lustige Hirtenweise« von *Walter Gronostay* findet man Näheres unter »Neue Schallplatten«, Seite 603. —

Das im vorigen Heft veröffentlichte Bildnis *August Halms* verdanken wir dem Entgegenkommen des Bärenreiter-Verlages, Kassel.

DIE GEGENWÄRTIGE LAGE DER MUSIKPÄDAGOGIK IN EUROPA *)

V. MUSIKPÄDAGOGIK IN ÖSTERREICH

Altbekannt ist die Tatsache, daß die Musik der gute Genius des österreichischen Volkes ist. Unter allen Kunstzweigen steht in Österreich die Musik seit alters her obenauf, von der Glanzzeit der Wiener Hofmusikkapelle in den Tagen des Kaisers Maximilian und in der Barockzeit an bis zu den Zeiten der Klassiker *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Schubert* bis *Bruckner*, *Brahms*, *Wolf*, *Mahler*, ja bis zur Gegenwart, wo unter den führenden Musikern der modernen und modernsten Richtung Österreicher stehen. Ist die Musik der Ausdruck der besonderen Begabung des österreichischen Volkes, so geben die in der Welt anerkannten Leistungen auf dem Gebiete der österreichischen Tonkunst, sowohl der produzierenden, als auch reproduzierenden, Zeugnis von der Hochwertigkeit der musikalischen Erziehung, soweit es sich um höhere künstlerische Ausbildung handelt. Und in der Tat verfügt Österreich in dieser Hinsicht über eine Reihe von bedeutsamen Musikinstituten, welche ihren Schülern eine abschließende künstlerische praktische Ausbildung auf dem Gesamtgebiete der Musik und der darstellenden Kunst einschließlich des künstlerischen Tanzes zu vermitteln vermögen wie die Wiener Hochschule und die Akademie für Musik und darstellende Kunst, die Abteilung für Kirchenmusik, die dieser Musikakademie angegliedert ist und die besondere Ausbildung auf dem Gesamtgebiete der Kirchenmusik bezweckt, das Mozarteum in Salzburg und einzelne Musikkonservatorien in den Hauptstädten der einzelnen Länder. Sind also die Verhältnisse auf dem Gebiet der Heranbildung eines hochwertigen Berufsmusikerstandes als günstig zu bezeichnen, so kann das gleiche nicht in demselben Maße bezüglich des Schulmusikunterrichtes, der musikalischen Bildung unserer Jugend in den Volks- und Mittelschulen sowie von dem Privatmusikunterricht gesagt werden. Allerdings haben sich auch hier die Verhältnisse gerade in den letzten Jahren wesentlich gebessert. Die Schulreform, die seit dem Umsturze in Österreich eingesetzt hat und bemüht ist, den Gesamtunterricht zeitgemäß zu gestalten, hat auch dem Musikunterricht eine bessere Stellung im Lehrplan eingeräumt. Seit der Begründung der neuen Volksschule in Österreich (1869) ist Gesang ein verbindlicher Gegenstand der Volksschule und wird auf allen Schulstufen gelehrt. Nach den neuen Volksschullehrplänen vom Jahre 1926 strebt der Gesangsunterricht in formaler Beziehung die Entwicklung der musikalischen Anlagen des Kindes, Bildung des Gehörs und Weckung, Steigerung und Erhaltung der kindlichen Sangesfreude an. Auf Schonung und Pflege der kindlichen Stimme, sowie auf Kenntnis der Noten wird besonderer Wert gelegt. In materieller Hinsicht steht die Pflege des Kinderliedes und des bodenständigen Kirchenliedes obenan.

Die im Jahre 1927 gesetzlich neu errichtete Hauptschule, die die höchste Organisation der letzten vier Schulstufen darstellt und eine über das Lehrziel der Volksschule hinausgehende Bildung vermittelt, pflegt den Gesangsunterricht in allen vier Klassen nach ähnlichen Grundsätzen wie in der Volksschule, geht aber durch die Pflege des Kunstliedes sowie durch die Einführung der Schüler in die Hauptgattungen der Musik (Erziehung zum bewußten Musikhören) etwas über die Lehraufgaben der Volksschule hinaus.

In den Mittelschulen ist nach dem neuen Gesetz vom Jahre 1927 Gesang verbindlicher Lehrgegenstand in den ersten drei Klassen. Es werden ähnliche Bildungsziele wie in der Hauptschule verfolgt. In den höheren Klassen wird unverbindlich Chorgesang und auch Orchestermusik in Aussicht genommen.

Unter den höheren Lehranstalten sind die Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten durch eine besonders eingehende Pflege der Musik ausgezeichnet. Musik ist durch alle Jahrgänge (Vorbereitungsklasse und vier Jahrgänge) verbindliches Fach. Neben Musiklehre und Gesang wird an den Lehrerbildungsanstalten auch Violine, Klavier und Orgelspiel gelehrt. An diesen Anstalten wird Chorgesang und Orchestermusik intensiv und zumeist mit großem Erfolg gepflegt.

Dem Gesangsunterricht in all den genannten Lehranstalten liegen vom Unterrichtsministerium approbierte Lehrbücher zugrunde.

Die Pflege der Musik und des Gesanges reicht gegenwärtig weit in die Jugendorganisationen hinein. Die großen Jugendorganisationen pfle-

*) Vgl. »Die Musik«, XXI/1, S. 55, XXI/2, S. 121, XXI/3, S. 199, und XXI/4, S. 276.

gen das Orchesterspiel und namentlich den Volksliedgesang, wobei mit großer Lust auch auf ältere Volkslieder zurückgegangen wird.
Hinsichtlich der Methodik im Gesangsunterricht enthält sich die Schulverwaltung möglichst bindender Richtlinien. Die Methode ist zu sehr mit der Individualität des Lehrers verknüpft, als daß hier strenge Richtlinien Früchte bringen könnten.
Ich möchte, was die musikalische Jugendbildung an unseren öffentlichen Schulen betrifft, als besonders erfreuliche Neuerung die Pflege des Volksliedgesanges hervorheben.
Ich komme nun auf die zweite Art des Musikunterrichtes zu sprechen, den Privatmusikunterricht. Hier sind die derzeit in Österreich bestehenden Verhältnisse etwas kompliziert und ich setze hinzu, auch veraltet. Zunächst gilt hier, was den häuslichen Privatmusikunterricht betrifft, die Bestimmung des Staatsgrundgesetzes, nach der der häusliche Unterricht einer staatlichen Kontrolle entzogen ist. Nur sofern der Privatmusikunterricht einen schulmäßigen Betrieb aufweist, kommen die Bestimmungen des heute als veraltet geltenden Gesetzes für den Privatunterricht in Frage. In diesem Gesetz sind nur für den Leiter einer Privatmusikschule Bestimmungen getroffen, nach denen von dem Leiter die österreichische Staatsbürgerschaft, die moralische und politische Unbescholtenheit und jene Befähigung verlangt werden, welche ein Leiter einer staatlichen Lehranstalt gleichen Charakters aufzuweisen hat. Das Ministerium war nun in der Erkenntnis von der Lückenhaftigkeit dieser Bestimmungen für den Privatmusikunterricht seit Jahren bemüht, diese Mängel zu beseitigen. So wurden schon im Jahre 1908 an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Lehrerbildungskurse errichtet, welche die Aufgabe hatten, tüchtige Lehrer und Lehrerinnen für den Klavier-, Orgel-, Violin- und Gesangunterricht heranzubilden. Zugleich wurde die Bestimmung getroffen, daß das Zeugnis über die nach Absolvierung der Lehrerbildungskurse mit gutem Erfolg abgelegte Reifeprüfung als Nachweis der fachlichen Befähigung zur Leitung von Privatmusikschulen des betreffenden Faches zu gelten habe. Diese Lehrerbildungskurse haben sich in dem ersten Dezennium bewährt und erfreuten sich einer starken Frequenz. Nun die Zeit schreitet vorwärts und was vor zwanzig oder noch zehn Jahren ein guter Gedanke war, mag heute nicht mehr zeitgemäß, also reformbedürftig sein. In dieser Erkenntnis hat das österreichische Unterrichtsministerium im verflossenen Jahre die Abhaltung einer Enquete veranlaßt, zu der Männer eingeladen wurden, die einerseits vom Standpunkte des Musiklebens von der künstlerischen Warte aus, andererseits vom Standpunkte des Lehrers, der die Fähigkeit unserer Jugend kennt, endlich vom Standpunkte des pädagogischen Fachmannes zu beurteilen in der Lage sind, welche pädagogischen Kenntnisse für den Musikunterricht — und dies gilt in gleicher Weise für den Schulmusik- wie für den Privatmusikunterricht, denn hinsichtlich der Erteilung der Lehrberechtigung ist hier eine möglichst gleichmäßige Behandlung am Platze — unbedingt nötig sind.
Im Sinne des Ergebnisses dieser Enquete hat die österreichische Unterrichtsverwaltung die Errichtung eines eigenen musikpädagogischen Seminares an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst beschlossen, welches den Zweck verfolgt, tüchtige Privatmusiklehrer wie auch Schulmusiker durch eine allseitige musikpädagogische sowie allgemein pädagogische Ausbildung für den Musiklehrberuf, für den Privat- und Schulmusikunterricht, heranzubilden. Die Studiendauer ist mit vier Semestern festgesetzt, die Schüler, welche dieses Seminar besuchen sollen, haben folgende Voraussetzungen nachzuweisen:

a) Das vollendete 18. Lebensjahr,
b) die Absolvierung einer Hauptschule oder Untermittelschule,
c) mindestens das Jahreszeugnis des mit Erfolg absolvierten 4. Jahrganges der Akademie für Musik und darstellende Kunst des betreffenden Hauptfaches (rücksichtlich des Hauptfaches Orgel absolvierter 3. Jahrgang der Akademie bzw. 4. Jahrgang der Abteilung für Kirchenmusik) und die Beherrschung der Elemente der Harmonielehre bzw. Nachweis einer diesem Lehrstoff entsprechenden Ausbildung.

Der Unterricht am musikpädagogischen Seminar umfaßt folgende Studienfächer:

a) Allgemeine Theorie der Erziehung, Theorie der Kunsterziehung und pädagogische Psychologie, Anleitung zur musikalischen Kunstbetrachtung,
b) Didaktik des Musikunterrichtes in Verbindung mit Schulpraxis (Lehrbesuche und Lehrversuche),
c) Musikgeschichte,
d) Spezialfächer (Sprecherziehung, Stimmbildung, Gehörbildung, Akustik und Phonetik, musikalische Formenlehre, Volksmusik, Instrumentenkunde, rhythmische Gymnastik).

Am Schlusse des 4. Semesters haben die Frequentanten des musikpädagogischen Seminares eine Abschlußprüfung über ihr Studium abzulegen. Wer diese Abschlußprüfung mit Erfolg abgelegt und außerdem das Reifezeugnis der Akademie für Musik und darstellende Kunst in seinem Hauptfache erworben hat, erscheint künftighin für die Musikunterrichtserteilung an privaten Musikschulen befähigt und erhält hiefür eine Bescheinigung.
Wer diese Abschlußprüfung in den Fächern Gesang, Klavier, Violine, Orgel mit Erfolg abgelegt und außerdem das Reifezeugnis der Akademie für Musik und darstellende Kunst in seinem Hauptfache sowie das Maturitätszeugnis einer Mittelschule erworben hat, erscheint für die Musikunterrichtserteilung an staatlichen Mittelschulen in dem betreffenden Fache befähigt.
Die Eröffnung dieses neuen Institutes steht unmittelbar bevor.
Aus diesen kurzen Darlegungen möge entnommen werden, daß auch in Österreich der Wille zum Aufbau einer modernen musikalischen Erziehung immer mehr vordringt. Einen wichtigen Baustein in diesem Aufbau soll dieses neue Institut bilden.

Karl Kobald

* MECHANISCHE MUSIK *

DEUTSCHE TONFILME

Das Problem der Filmmusik ist durch die technische Entwicklung des Tonfilms erneut verschoben; nicht mehr handelt es sich allein um die Frage nach einer gestückelten Illustrier- oder geschlossenen Originalmusik oder um die Art der Wiedergabe schlechthin, sondern Musik tritt nun als dem filmischen Geschehen unmittelbar innewohnender Faktor auf. Es heißt nicht mehr Musik zum Film, sondern Ton im Film. Viel ist darüber geschrieben worden, ob der naturwahre Klang eine Bereicherung der Kunst auf der Leinwand überhaupt bedeute, ob nicht, um einen Vergleich zu wählen, der »stumme« Schrei des Laokoons lauter zum Beobachter vom Wesentlichen rede als der naturgetreue Schrei, den wir in allen seinen Abstufungen vom Sänger und Schauspieler auf der Bühne hören können. Die Parteinahme wird letzten Endes entschieden werden durch die Zugehörigkeit des Menschen zum vorwiegend visuellen oder akustischen Typ. Dennoch ist denkbar, daß auch der akustische Typ sich gegen die Hinübernahme von naturwahren Klängen, von Straßenlärm und Sirenen dann wehren wird, wenn nur Naturimitation, nicht künstlerisches Gestalten mit ihnen getrieben wird. Doch so geschieht es noch zumeist in dem als erster deutscher Tonfilm angekündigten Film »Melodie der Welt«, daß der Ton nicht aus rein künstlerischen Motiven, als Gestalt zitiert wird, sondern aus primitivem Trieb, Geschehen plus Klang nach der Natur zu geben. Zahlreich sind die Stellen eigentlichen Tonfilmes in der »Melodie der Welt« freilich nicht; die Dampfersirene, auch das Kommandowort des Kapitäns gehören zudem zur gestalt-primitiven Art der Toneinführung; erst in den typischen Volksgesängen und Tänzen ist eher schon die Bedeutung des »kommenden« Tonfilms vorgezeichnet.
Man wird sich vor allem über die Grenzen des Tonfilms, des *künstlerischen* Tonfilms klar sein müssen. Daß in ihm die Geräusche eine größere Rolle als Sprache und Gesang spielen werden, scheint mir sicher, da der Tonfilm nicht auf der Ebene von Schauspiel oder Oper liegen darf, wenn anders ihm eine eigene Bedeutung überhaupt zukommen soll. Die *künstlerische* Einordnung der Geräusche — denn nicht um Naturimitation kann es sich handeln — wird allerdings noch längere Zeit auf sich warten lassen. Die ersten Versuche wollen wir deshalb nicht ablehnen, sondern nur aus ihnen für die Zukunft lernen. Es sei hinzugefügt, daß die Begleitmusik zur »Melodie der Welt« von *Wolfgang Zeller* mit außerordentlichem Geschick die bildhafte »Weltschaukel« dieses Films zu umspielen suchte.
Bedeutend klarer ist bereits das Gebiet des *Musikpädagogischen Tonfilms* aufgebaut. Es ist sicher nicht zuletzt *Georg Schünemann* zu danken, daß die Arbeit systematisch und mit deutlicher Beziehung zu Wissenschaft und Pädagogik in Angriff genommen wurde. Schünemann hat an der Berliner Hochschule

für Musik ein musikpädagogisches Tonfilmarchiv angelegt, dessen Proben bei einer ersten Vorführung bereits großes Interesse erwecken konnten. Es handelt sich bei den Aufnahmen von den Professoren *Hugo Becker*, *Carl Flesch*, *Leonid Kreutzer* und *Hermann Weißenborn* um den Versuch, inwieweit der Tonfilm pädagogisches Hilfsmittel für Violoncell-, Violin-, Klavier- und Gesangsunterricht sein kann. Zweifellos wird manches, besonders in physiologischer Hinsicht dem Schüler mit Hilfe des Tonfilms leicht erklärt werden können, eben durch die einfache Anschauung, wozu sonst schwerfällige umschreibende Erklärungen kaum ausreichend waren. Auch hier aber scheint mir wichtiger, von vornherein die Grenzen aufzuzeigen, als uferloses Neuland zu preisen. Der Tonfilm kann nur *ergänzend* dem musikpädagogischen Unterricht sich eingliedern; er gibt schematisch festgelegte Ausschnitte aus dem Unterrichtsbereich, nicht anders als ein Lehrbuch. Die Aktivität des lebendigen Einflusses vom Lehrer auf den Schüler, das schnelle Einstellen und spontane Eingehen auf den bestimmten Schülertyp kann er nicht ersetzen. Wohl wird er Wissenschaftliches klären können, aber nicht Künstlerisches lehren. Doch mag auch dies gar nicht als Ziel gedacht sein.

Für die Hochschule selbst bedeutet dieses Archiv einen unschätzbaren Wert. Der Weg, auf dem man weiter fortschreiten wird, war vor allem in dem letzten Tonfilm von Professor Weißenborn angedeutet. Der Klavierklang ist in der Wiedergabe noch ohrenbeleidigend, auch sonst ist nicht alles bereits »frei schwebender Klang«, dennoch ist das bisher Erreichte dieser Aufnahmen, die von der Kulturabteilung der Tonbild-Syndikat A.-G. in Gemeinschaft mit der Berliner Hochschule für Musik hergestellt wurden, in hohem Maße anerkennenswert. *Steffen Roth*

DAS LITERAPHON, DER AKUSTISCHE SPIEGEL FÜR SÄNGER, SCHAUSPIELER UND REDNER

Seit Jahren habe ich immer mein Bedauern darüber ausgesprochen, daß wir bei all den großen Errungenschaften der Neuzeit, die sich auf die akustische Wiedergabe des gesungenen oder gesprochenen Wortes im Rundfunk und Grammophon beziehen, noch nicht über einen Apparat verfügen, der es einmal uns Sängern und Schauspielern ermöglicht, uns im Studierzimmer beim Studium von Partien, Liedern und Rollen zu hören und dabei Atem-, Gesangs- und Sprechtechnik nachzuprüfen; zum anderen, der es den Gesangs- und Sprechtechnikpädagogen an die Hand gibt, den Schülern im Unterricht das Richtige oder das Fehlerhafte ihrer Leistung unmittelbar zu Gehör zu bringen. Wenn auch der Unterrichtende bemüht ist, die Fehler durch Nachahmen seinen Schülern zur Erkenntnis zu bringen, so steht häufig dem die Meinung des Zuunterrichtenden entgegen, daß der Lehrer nur übertreibt und der Fehler oder die Angewohnheit nur halb so schlimm sei.

Häufig ist nun der Versuch gemacht worden, solche Apparate zu erfinden und der Praxis zu übergeben, doch blieben alle Erfolge in den Kinderschuhen stecken, da teilweise das Material, wie Platten, Mikrophon und anderes, mangelhaft war, teilweise aber der Ausbau der Erfindung durch fehlendes Kapital verhindert wurde. — Nunmehr sind alle diese Hemmungen überwunden durch die Erfindung des Literaphons, eines Apparates, der ein ausgezeichnetes Aufnahme- und Wiedergabeverfahren aller akustischer Formen vermittelt. Nach dem Hineinsingen und -sprechen in das Literaphon ist es möglich, durch eine einfache Umschaltung — der Apparat ist elektrisch angeschlossen — durch Lautsprecher die akustische Form wiederzuhören und an unserer eigenen oder fremden Leistung Kritik zu üben, da die Wiedergabe, die auch hinsichtlich der Stärke reguliert werden kann, eine akustisch, dynamisch und rhythmisch selten gute ist.

Im Literaphon haben wir einen treuen Helfer, der nicht allein dem werdenden, sondern auch dem ausübenden Künstler einen unbeeinflußten Kritiker bedeutet und beiden die Mittel einer gewissenhaften Selbstbeobachtung an die Hand gibt und sie anspornt, Fehler zu bessern und Bestehendes bis zur künstlerischen Reife zu bringen.

Hoffentlich gelingt es, den Anschaffungspreis so zu gestalten, daß Konservatorien, Schauspielschulen, Gesangslehrer und ausübende Sänger und Schauspieler ohne allzu große Opfer sich diesen Apparat anschaffen können.

Alfred Fischer

NEUE SCHALLPLATTEN

ORIGINALMUSIK — FREISCHÜTZ ALS KURZOPER

Deutsche Grammophon: Die Versuche und Ansätze, über das übliche Repertoire hinaus der Schallplatte neue und eigene Wege zu weisen, haben zu greifbaren Resultaten bei der Deutschen Grammophon geführt. Man hat sich darauf besonnen, daß es möglich sein *muß*, *Originalmusik* für die Schallplatte zu schaffen, wenn man ein geeignetes Gebrauchsgebiet trifft und mit der Vertonung einen beweglichen und vom Zweck ergriffenen Komponisten betraut. Das Gebiet ist hier in der Schauspielmusik, der Komponist in *Walter Gronostay* gefunden. Betrachten wir zunächst das Musikalische. Gronostay besitzt die Fähigkeiten, seine Klangvisionen ganz dem Gebrauch anzupassen; die Musik, die er schreibt, entspricht den typischen Stimmungen und Situationen, ist aber dennoch musikalisch eigengesetzlich gestaltet. Obwohl er auch um die Wirkungen einer scheinbaren Geräuschmusik weiß und in seinen »Angriffsschlachten« den furor militans lärmen läßt, wirkt er vielleicht noch echter in den feinen, zarten Klangzeichnungen, von denen ganz besonders die in diesem Heft als Notenbeilage beigegebene »Lustige Hirtenweise« interessiert. Die zwei Stimmen von Oboe und Englisch Horn musizieren in konzertantem Stil miteinander; der Klang der Instrumente ist auf der Platte zudem hervorragend wiedergegeben. Der Gedanke liegt nahe, solche Musik für einzelne Instrumente zu 2 Stimmen komponieren zu lassen und dem Schallplattenhörer die Noten zum Mitlesen beizugeben. Ein besserer Instrumentationsunterricht ist dann kaum denkbar. Auch bei den übrigen Kompositionen Gronostays fällt die feine Linienführung und die geschickte Verwendung der Instrumente auf. Die Ausführung liegt bei Mitgliedern der Kapelle der *Städtischen Oper* und beim *Berliner Geräuschorchester*. Die Regie führte bei den 8 doppelseitigen Platten *H. Niedecken-Gebhardt*. Bei Schauspielinszenierungen kann nun also auf mechanischem Wege wiedergegeben werden: Signalmusik, Kirchengeläute, Sturmgeläute, Vorüberziehende Prozession, Hirtenweisen, Posthörner, Volksauflauf, Gewitter mit Platzregen, Stürmisches Meer, Morgenmusik, Nachtmusik, Märsche und Tierstimmen von der Drossel bis zum Froschgequake. Natürlich darf auch die Angriffsschlacht nicht fehlen, die in antike und moderne zwar geteilt, aber musikalisch kaum irgendwie verschieden charakterisiert scheint. (Nach dem Völkerbund sollte die moderne *Angriffs*schlacht ja eigentlich auch musikalisch verboten sein!) Alles in allem: die Platten sind geschickt zusammengestellt und gut ausgeführt. Jetzt werden sie sich in der Praxis zu beweisen haben. — Ein anderer Versuch: die Oper in die »Heimbühne« zu versetzen, wäre sicher erfreulicher, wenn man Originalmusik gebracht oder moderne Kurzopern ohne Kürzung aufgenommen hätte. Den »Freischütz« aber zur Kurzoper umzuwandeln, ist ein etwas gefährliches Unterfangen, das denn auch den Bearbeitern *Weigert* und *Maeder* nur zum Teil geglückt ist. Es ist nicht zu leugnen, daß die Striche geschickt angesetzt sind; aber dennoch ist das Ganze nur dann zu billigen, wenn es als *Vorbereitung* für die Oper auf der Bühne gedacht ist, nicht als »Heimbühne« schlechthin. Betont sei aber, daß die Bearbeiter überall am Originaltext und an der Musik festgehalten haben. Die Aufführung mit den ungewohnten Sprüngen scheint bei den Sängern doch etwas Nervosität hervorgerufen zu haben. Es ist klanglich nicht alles einwandfrei gelungen. Besonders hingewiesen sei auf die gute Aufnahme der Brahmsschen Akademischen Festouvertüre (*Philharmonisches Orchester* unter *Prüwer*) und auf die Platte mit Schuberts Nachtgesang im Walde (*Lehrergesangverein Neukölln* unter *Alois Melichar*). — Lange hat mir kein Foxtrott so gefallen wie »Ein Lied ohne Worte«, das mit höchst ulkigen Vokaleffekten vom *Hotel Roosewelt-Orchestra* unter *Ben Berne* gespielt wird.

Homocord: Nicht allzu Erfreuliches wird hier geboten: *Michail Gitowsky* ist kein stimmlich überwältigender Bariton, *Hans Heinz Bollmann* streift die Grenzen des Kitsches; und das Repertoire entspricht den »Kräften«. Am besten gelang noch die Orchesterplatte »Hoffmanns Erzählungen« unter Leitung von *Felix Günther*. *Über* dem Durchschnitt steht aber keine der Platten, die ich diesmal hörte. Es dürfte sich empfehlen, von der Technik des »Musikalischen Wandelpanoramas« abzurücken.

Odeon: Außer *Emil v. Sauer* (sehr schön Chopins Fantasie impromptu) liegen hier gelungene Aufnahmen von *Lotte Lehmann* und vom *Berliner Lehrergesangverein* unter *Rüdel* vor, die durchweg befriedigen können.

Eberhard Preußner

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BASLER NACHRICHTEN (25. Februar 1929). — »Bachs ›Kunst der Fuge‹« von *m.* — (1. März 1929). — »Einige Worte zu Bachs ›Die Kunst der Fuge‹« von *Felix Weingartner.* »Wolfgang Graeser hat, obwohl er Theoretiker war, doch den tiefen und über alles hinausragenden Gehalt dieses Werkes voll erfaßt, und sein größtes Verdienst ist, daß er in seiner Rekonstruktion durch stilbewußte Verwendung instrumentaler Mittel die ungeheure *Steigerung*, die in diesem Werk verborgen liegt, zu sinnfälliger Plastik gebracht hat. Er hat sich damit ein unsterbliches Verdienst erworben.«

BERLINER TAGEBLATT (21. Februar 1929). — »Komponierter und gezeichneter Orient« von *Heinrich Eduard Jacob.* »Willkommen sei jeder Musiker, der komponiert, wie Slevogt zeichnet!« — (7. März 1929). — »Singakademie und Matthäus-Passion« von *Alfred Einstein.*

DER BUND (Liter. Beilage »Der kleine Bund«, 10. und 17. März 1929). — »Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit« von *August Stradal.* Interessante Nachrichten, u. a. zu Bruckners Stellung Liszt gegenüber.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (26. Februar 1929). — »Schubert und Faust« von *Leopold Hirschberg.* — (8. März 1929). — »Zwei Jahrhunderte Matthäuspassion« von *Fred Hamel.* — (9. März 1929). — »Denkmalschutz für die Musik« von *Hans Joachim Moser.*

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (27. Februar 1929). — »Bettina und Beethoven« von *Paul Lindenberg.*

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (25. Februar 1929). — »Hans Pfitzner in Königsberg« von *J. Müller-Blattau.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (22. Februar 1929). — »Auf Bruckners Spuren in St. Florian« von *Max Broesike-Schoen.* — (6. März 1929). — »Musik und Sprache« von *Erwin Felber.* — »Ein aussterbender Kapellmeister-Typus« von *Max Steinitzer.*

MÜNCHNER-AUGSBURGER ABENDZEITUNG (10. März 1929). — »Die Stimme der Galerie«. Zehn Besucher verschiedener Berufe und Alter urteilen über eine Fidelio-Aufführung.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (10. März 1929). — »Soziologie des Kunstwerts« von *Otto Kampers.* — »Neue Hausmusik« von *Fritz Büchtger.*

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (8. März 1929). — »Johann Sebastian Bach« von *Wilhelm Bopp.* Zur »Kunst der Fuge«.

NEUE LEIPZIGER ZEITUNG (3. März 1929). — »Die Musik auf den höheren Schulen« von *Theodor Kroyer.*

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (26. Februar 1929). — »Schauspiel gegen Tonfilm? von *Edgar Wallace.* — (6. März 1929). — »Die neuesten Fortschritte der Rundfunk-Musikwiedergabe« von *Frank Warschauer.*

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (27. Februar 1929). — »Situation der Oper« von *Willy Fröhlich.*

VOSSISCHE ZEITUNG (23. Februar 1929). — »Weltliche Musica sacra« von *Margot Rieß.* — (2. März 1929). — »Der unromantische Bach« von *Leo Balet.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 56. Jahrg./8—11, Berlin. — »Lebensfragen der Musikkultur« von *Walter Abendroth.* — »Der Fortschritt in der Musik« von *Erhart Ermatinger.* — »Der siebzigjährige Otto Taubmann« von *Paul Schwers.* — »Kurt Grotrian-Steinweg †« von *demselben.* — »Zum Wesen der Dissonanz« von *Hans Zöllner.* — »Ist die musikalische Romantik tot?« von *Fritz Lauhöfer.* »Die Behauptung von der Überlebtheit der Romantik ist in unseren Tagen durch Musikerpersönlichkeiten, wie Křenek und Hindemith, glänzend widerlegt worden, zwei Künstler, deren Bekenntnis zum Fortschritt und neuen musikalischen Stil ebenso unbezweifelbar ist wie ihre starke schöpferische Kraft.«

ANBRUCH XI/2, Wien. — »Französisches und deutsches Musikempfinden« von *Ernst Křenek.* Vgl. Münchner Neueste Nachrichten vom 3. Februar 1929, zitiert in »Die Musik« XXI/7, Seite 525. — »Blick auf Debussy« von *Frederik Goldbeck.* »Das dämonisch-zersetzende Element der romantischen Ausdrucks-Konventionen aufzulockern in den erstaunlichen Vor-

bildern klassisch-artistischer Vollkommenheit: das war die musikalische Sendung des sehr großen französischen Musikers, der dem Schicksal der europäischen Musik neue und gefährliche Bahnen öffnet.« — »Erik Satie« von *H. H. Stuckenschmidt.* — »Die Harmonik Scrjabins« von *Kurt Westphal.* »Scrjabins Klangwelt baut sich auf der Tristanharmonik auf, deren Spannungsbeziehungen er als einziger wesentlich vermehrt und verschärft hat; er ist zugleich der einzige, der den Bereich der Tonalität und der funktionellen Harmonik nach allen Seiten bis an seine äußersten Enden abgeschritten ist, ohne ihn je zu verlassen. Das ist das Ungeheure und Große an Scrjabins Klangwelt (und das trennt sie von der Schönbergs), daß sie selbst dort, wo sie bereits in die Sphäre des scheinbar Atonalen und Anarchischen reicht — wie in den Preludes op. 74 — immer noch von einer Gesetzlichkeit beherrscht ist, die sich von der Tonalität herleitet.« — »Mussorgskij redivivus« von *Hans F. Redlich.* An Hand der Neuausgabe der »Lieder und Tänze des Todes« durch Paul Lamm wird nachgewiesen, wie Rimskij-Korssakoff Mussorgskijs Werke einer Veränderung unterzogen hat, die »einer Fälschung nahekommt«. — In der Diskussion zu Casellas Aufsatz »Scarlattiana« entgegnet *Křenek* auf Casellas Behauptung, wir seien in einer Periode der Reaktion, des »zurück zu . . .« begriffen, folgendes: »Hier liegt vor allem ein Denkfehler vor, indem man die Zeit wohl metaphorisch mit dem Raum vergleichen, sie aber nicht als Raum anschauen kann. Ist es schon seit Heraklit und Einstein fraglich, ob wir an denselben Punkt des Raumes zurückkehren können, so ist es jedenfalls evident, daß wir auf keinen Fall in der Zeit herumspazieren können, als wäre sie ein ausgedehntes Lokal. Wir können Scarlatti nicht aufsuchen, als wäre er ein weiter hinten placiertes Monument, das wir nach Belieben anschauen gehen, ebensowenig wie wir nach Wunsch einen Komponisten des Jahres 2100 besuchen können. Der Parole ›zurück zu . . .‹ müßte ja begreiflich auch eine solche ›vorwärts zu . . .‹ entsprechen. Von Scarlatti wissen wir nichts, als was er uns gelassen hat. Sehen wir uns aber das an, so ist das ein ganz anderer Scarlatti als der von 1700. Wir sehen in ihm das, was wir sehen wollen, und er bleibt nichts weiter als unser Anreger, d. h. sein Werk löst in uns neue Assoziationen aus. Auf diese allein kommt es aber an, und wodurch sie schon angeregt sein mögen, ist im Grunde belanglos. Eine Stilkopie hat jedoch keinen Originalwert, sie ist als neue Assoziation in unserem Sinn ungenügend, ob sie sich nun an Scarlatti oder Richard Wagner anschließt. Durchaus zu unterschreiben ist der letzte Satz Casellas, der die genaue Kenntnis der Sprache der Heimat empfiehlt. Es ist eine Gedankenlosigkeit zu behaupten, daß die Musik gegenüber der Sprache den Vorteil des Esperanto genieße, nämlich überall verstanden zu werden. Das Gegenteil ist richtig, denn es gibt zwar deutsche und ungarische Lustspiele nach dem Muster des französischen, aber es gibt keine deutsche Musik nach Debussy und keine italienische nach Reger. Das sollte öfter bedacht werden, wenn ein gewisser oberflächlicher Musikfest-Internationalismus gepredigt wird.«

DAS ORCHESTER VI/5 u. 6, Berlin. — »Die Instrumentation W. A. Mozarts« von *Bernhard Paumgartner.* — »Zensur oder nicht Zensur« von *Robert Hernried.*

DAS TAGEBUCH X/10, Berlin. — »Nietzsche oder Wagner?« von *O. Z.* »Mag Wagner heute abgetan sein: die Krankheit, deren Symptom er war, besteht fort. Das heißt soviel als: Wagner ist noch nicht abgetan, er ist immer noch Problem, oder er sollte es noch sein. Nur ist es für uns, die wir nach Nietzsche kamen, leicht gemacht, dieses Problem zu lösen und Wagner zu durchschauen. Nicht allein durch Nietzsche leicht gemacht, sondern auch durch die Ereignisse. Wir verstehen heute den Hexenmeister von damals: wir verstehen auch besser das unsichere, entmannte und darum so unbescheidene, großsprecherische Zeitalter, dessen Ausdruck seine Kunst, die Kunst des verhehlten Defektes, gewesen ist. Es war eigentlich nie viel Echtes und Gerades an diesem Manne, der in seiner Jugend sich schäumend in den Strudel der Revolution stürzte und im Alter flennend am Kreuze zusammengebrochen ist.«

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED XXXI/3, Wien. — »Die gereimte Volksdichtung in Kärnten« von *Oswin Moro.* — »Die kleinsten Kärntnerlieder« von *Karl Liebleitner.*

DER KUNSTWART 42. Jahrg./6, München. — »Eine Rettung der klassischen Musik-Texte« von *Heinrich Schenker.* Der Autor geißelt die Verfälschung der Werke des Genies durch Herausgeber, Verleger und Interpretation. Seiner Ansicht nach befinden wir uns in einem Tief musikalischer Kultur. »Der Vortrag spottet denn auch heute jeder Beschreibung! Auf allen Instrumenten, in allen Orchestern wird musikwidrig getobt, schon gegen die ersten Grundsätze eines künstlerischen Vortrages gesündigt, alles ist abgefallen, was je als zu einem

guten Vortrag gehörend betrachtet, mündlich und schriftlich gelehrt und in den Kompositionen der Meister bestätigt wurde. Es gibt keine Kunst des Klavierspiels mehr, keinerlei Technik der Finger, die den Namen einer Kunsttechnik zu Recht trüge, auch die Kunst der Streicher und Bläser liegt in den letzten Zügen — man kennt nicht mehr die wahre Ausführung eines legato, non legato, der dynamischen Zeichen . . ., der metrischen und rhythmischen Vorschriften, der Nebennote der Chromen, der Vorhalte und des Abzugs, nichts mehr von allem!« Einen Wandel sieht der Autor in der Tat des Holländers Anthony van Hoboken, der den Plan eines Handschriftenarchivs (in Abbildungen) faßte und in Wien an der National-Bibliothek in die Tat umsetzte.

DEUTSCHE MUSIKER-ZEITUNG 60. Jahrg./10 u. 11, Berlin. — »Zweihundert Jahre Matthäuspassion« von *Fritz Müller.* — »Frauen im Musikerberuf« von *Margarete Spangenberg.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXVII/4 u. 5, Berlin. — »August Halm« von *Rudolf Maack.* — »Eine unbekannte Hymne von Anton Bruckner« von *Karl Wendl.* — »Die Tonbildung in der Gesangskunst« von *Anita Jansen-Wessel.* — »Universität und Musikerziehung« von *Theodor Kroyer.* — »Konservatorium und Musikerziehung« von *Sigfried Karg-Elert.* — »Die Aufgabe des Privatmusikunterrichtes« von *Rose Arnold.*

DIE OBOE I/4, Leipzig. — »Die Oboe bei Beethoven« von *Hans Wlach.* — »Die Berninger Oboe« von *Walter Mang.*

DIE MUSIKANTENGILDE VII/2, Berlin. — »Praktische Schütz-Ausgaben« von *Friedrich Blume.* — »Einheit und Wesenheit der Harmonie« von *Fritz Jöde.*

DIE SINGGEMEINDE V/3, Kassel. — »Zur Matthäuspassion von Heinrich Schütz« von *Hans Hoffmann.* — »Unser heutiges Musikleben« von *Wolfgang Pfleiderer.*

DIE STIMME XXIII/6, Berlin. — »Objektive Bestimmung des Charakters der Singstimme« von *M. Erbstein.* — »Unsere Tonsilben als Stimmbildner« von *A. Moll.* — »Gesangs-Selbstunterricht?« von *Fritz Polster.* — »Über Wesen und Umfang der Instrumentalmusik an den höheren Lehranstalten« von *Hugo Löbmann.*

IMAGO XV/1, Wien. — »Kunst und Persönlichkeit« von *Hans Sachs.*

MELOS VIII/2, Berlin. — »Der Stand der Schulmusikreform« von *Richard Münnich.* »Es ist also unzweifelhaft in wenigen Jahren außerordentlich vieles geschehen, — ich wiederhole und unterstreiche: mehr als ehedem in den letzten zwei Jahrhunderten. Aber leider kommt es nicht darauf an, ob und wieviel in neuester Zeit mehr geleistet worden ist als früher. Es kommt vielmehr darauf an, ob erstens diese Maßregeln ausreichen, die von der Unterrichtsverwaltung vor fünf Jahren eingeleitete Schulmusikreform durchzuführen, und es kommt zweitens darauf an, ob unsere, wie die ministerielle Denkschrift von 1923 überzeugend nachgewiesen hat, bedrohte Volksmusikkultur mit diesen Maßregeln bereits gesichert ist. Leider kann keine noch so gerechte und dankbare Würdigung des von der Regierung Geleisteten darüber hinwegtäuschen, daß weder das eine noch das andere erreicht ist.« — »Jugendmusik« von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Die Lage im Privatmusikunterricht« von *Marie-Therese Schmücker.* — »Ist eine Vierteltonmusik möglich?« von *Leonhard Deutsch.* — »Gebrauchsmusik« von *Hanns Gutman.* — »Das moderne Operngebäude« von *Herbert Graf.*

MUSICA SACRA 59. Jahrg./3, Regensburg. — »Eine neue apostolische Konstitution Pius XI. über Kirchenmusik« wird veröffentlicht. — »25 Jahre Motu proprio« von *Dominicus Johner.* — »Gedanken zur Feier der Kar- und Osterwoche« von *A. Möhler.*

MUSIK UND THEATER IV (2. Februarheft — 2. Märzheft), Berlin. — »Thüringer Theater- und Orchestersorgen« von *Th. Bauer.* — »Etwas über Interpretation« von *Dieter Bassermann.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXX/7—10, Köln. — »Beiträge zur Kulturpolitik« von *T.* — »Richard Trunk zu seinem 50. Geburtstag« von *Hermann Unger.* — »Justus Hermann Wetzel« von *Mark Lothar.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 87. Jahrg./8—11, Berlin. — »Hektor Berlioz« von *S. Brichta.* — »Justus Hermann Wetzel« von *Mark Lothar.* — »Komponisten und Musikverbraucher« von *Leo Ritter.*

SKIZZEN (Heft 3, März 1929), Berlin. — »Hausmusik einst, jetzt und in Zukunft« von *Heinrich Tiaden.*

WESTERMANNS MONATSHEFTE 73. Jahrg. (März 1929), Berlin. — »Bachs ›Kunst der Fuge‹« von *Oskar Lang.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK VII/3, Nürnberg. — »Der Rhythmus der Kirchenmelodien« von *A. Wandersleb.*

ZEITSCHRIFT FÜR KIRCHENMUSIKER X/23, Dresden. — »Johannes Schreyer zum Gedächtnis« von *Alfred Stier.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 96. Jahrg./3, Leipzig. — »Richard Strauß' Intermezzo« von *Wilhelm Virneisel.* — »Schuberts Leiermann« von *Hans Volkmann.* — »Partiturmöglich- und Unmöglichkeiten im Wandel der Zeiten« von *Theo Rüdger.* — »August Halm †« von *Rudolf Maack.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT XI/5, Berlin. — »Internationale mittelalterliche Melodien« von *Friedrich Gennrich.* — »Zur Ästhetik der Vokalmusik« von *Gerhard von Keußler.* »Als erbetener und zugezogener Mitarbeiter strebt der Biologe nicht darnach, aus dem Ästhetiker einen Führer durch den Konzertsaal und durch die Oper zu machen; erst recht nicht durch die Musikausstellungen und Salons. Im Gegenteil: der Biolog ladet den Ästhetiker erst in eine Elementarklasse ein. Dort wird anders verfahren als in Jean Pauls Vorschule der Ästhetik und anders als bei Fechner. Biologische Grundfragen werden erörtert; freilich nicht unter dem Zeichen des Baccalaureus ›und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht‹. Wieder im Gegenteil: Der moderne Naturforscher versäumt nicht, die Mängel seiner Untersuchungsmittel darzulegen. Er erklärt, warum wir durchs Mikroskop — dank der Interferenz des Lichtes — nie das Objekt selbst zu sehen bekommen, sondern nur Beugungsbilder; er erklärt, warum beim Zoologen der Begriff Zellengewebe nur eine Hilfsvorstellung sein kann. Trotz all solcher Delusionen gibt es an Positivem und Greifbarem noch immer mehr, als die Urteilskraft eines einzelnen mit ihren Haftapparaten und Klammern fassen kann. Hauptleherer ist und bleibt auch in der Vorschule der Ästhetik der Künstler.« — »Ungarische Chorpartituren des 18. Jahrhunderts« von *Benedikt Szabolcsi.*

AUSLAND

DER AUFTAKT IX/2, Prag. — »Nikolaus Herman« von *M. Kaufmann.* »Zu Johann Sebastian Bachs Zeit waren die Hermanschen Melodien, die Volksweisen geworden waren, schon weit bekannt und geschätzt. Die Melodie zu ›Lobet Gott ihr Christen‹ aus den ›Sonntags-Evangelien‹ Nik. Hermans a. d. J. 1561, hat Joh. Seb. Bach in fast unveränderter Form übernommen und für den Chorsatz ›Lobet Gott, ihr Christen alle gleich‹ verwendet. Aus dem hier vorliegenden Artikel ist zu ersehen, daß Nikl. Herman, der bisher fast immer nur als Dichter seine Einschätzung fand, zumindest in gleichem Maße als Musiker einzuschätzen ist. — »Nikolaus Hermans ›Cantica Sacra‹« von *Heribert Sturm.* — »Alte Singspielvorstellungen in Eger« von *Robert Haas.* — »Aufgefundene Opern von Josef Kohout« von *Jan Branberger.* — »Ein Brief von Josepha Duschek« von *Ernst Rychnovsky.* — »Die wandernden Musiker aus dem böhmischen Erzgebirge« von *Theodor Veidl.* — »Musikgeschichte als Geisteswissenschaft« von *Alois Haba.* — »Das Lied der Völker« von *Georg Vollerthun.* — »Musikalische Eignungsprüfungen« von *Georg Schünemann.*

NEUE SCHWEIZER RUNDSCHAU XXII/3, Zürich. — »Mozart und unsere Zeit« von *Jacques Handschin.* — »Das Musikleben in der romanischen Schweiz« von *Ed. Combe.*

THE CHESTERIAN X/Nr. 77, London. — »Mozarts Ouvertüren und ihre dramatische Bedeutung« von *F. O. Souper.* — »Musik und Geneologie« von *L. Dunton Green.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1033, London. — »A. K. Glazounov« von *Leonid Sabaneev.* — »Antonio Caldara« von *Cecil Grey.* — »Wissenschaftler und Musiker« von *Katharine E. Eggar.*

THE SACKBUT IX/8, London. — »Excursionen« von *Ursula Greville.* — »Neuausgaben alter Partituren« von *Robert H. Hull.* — »Musik in Sowjet-Rußland: eine Bilance« von *Rutland Boughton.* Fortsetzung des interessanten Aufsatzes. — »The Status of Mozart« von *J. H. Elliot.* Der Dreiheit Bach-Beethoven-Wagner wird Mozart gegenübergestellt; die ästhetisch-geschichtliche Betrachtungsweise wird kritisiert.

LE MENESTREL 91. Jahrg./8—10, Paris. — »Die Sängerschulen und die Chormusik« von *Henri Bachelin.* — »Die Musikinstrumente des 20. Jahrhunderts« von *L.-E. Gratia.*

MUSIQUE II/5, Paris. — »Erinnerung an den Aufenthalt M. Glinkas in Paris« von *Alexandre Glazounow.* — »Sgambati« von *Gustav Hetsch.*

THE MUSICAL QUARTERLY XV/1, Neuyork. — »O. G. Sonneck« von *Herbert Putnam* und *Rubin Goldmark*. — »Die Entwertung der Musik« von *Daniel Gregory Mason*. Über die Probleme der mechanischen Musik, des Radios und der Musik der Massen. — »Der Takt in der gregorianischen Musik« von *Ludwig Bonvin*. — »Leoš Janáček und seine Opern« von *Hans Holländer*. — »Die Wellenlinien der Technik« von *Herbert Aztcliffe*. Ein geschichtlicher Überblick über den Wandel der musikalischen Technik. — »Die ersten Musikdrucke in Amerika« von *Lota M. Spell*. Sie erschienen, beeinflußt von den spanischen Einwanderern, im 16. Jahrhundert in Mexiko. — »Die Form in der Musik« von *Colin Mc-Alpin*. — »Das frühstbekannte Streichquartett« von *Eaglefield Hull*. Der Autor bezeichnet als erstes Streichquartett, das in der Besetzung für zwei Violinen, Bratsche und Cello geschrieben wurde, Gregorio Allegris »Symphonia pro chelybus omnibus numeris absolutissima. à 4 Duri Violini, Alto und Basso di Viola«, das in Kirchers »Musurgia Universalis« (Rom 1650) abgedruckt wurde. Das Quartett wird im Neudruck wiedergegeben. — »Über den Ursprung des Streichquartetts« von *Marc Pincherle*. — »Interpretationsstudien des amerikanischen Gesanges« von *Harry Colin Thorpe*. — »Isaac Albéniz« von *Edgar Istel*.

LA RASSEGNA MUSICALE II/2, Turin. — »Die Werte der Musik« von *Fausto Torrefranca*. — »Ernest Bloch« von *Guido Pannain*. — »Die holländischen und flämischen Musikbilder des 17. Jahrhunderts von *Karl Geiringer*.

MUZSIKA I/1—2, Budapest. Die neue ungarische Zeitschrift wird mit einem Liszt-Sonderheft eröffnet. Beiträge von *Justinian Serédi*, *Graf Albert Apponyi*, *Viktor Papp* (»Liszt soll in heimischer Erde ruhen!«), *Akos Pauler* (»Die Religiosität Liszts«), *Otto Erich Deutsch* (»Liszts Bearbeitungen Schubertscher Werke«) u. a.

EESTI MUUSIKA I/2, Tartu. — »Die Aufgaben der Musik vom Standpunkt der estnischen Volkskultur« von *H. Laksberg*. — »Z. W. Jannsen als Musiker« von *Elmar Arro*. — »Die estnischen Musiklehranstalten« von *J. Tamm*. I. Das Konservatorium zu Tallinn (Reval) zählt zur Zeit 403 Schüler. Die Anstalt ist vom Staat unterstützt (40000 Kronen und 20000 Kronen aus dem Kulturfond). — »Zwei unbekannte Briefe G. F. Händels an G. Ph. Telemann in der Universitätsbibliothek zu Tartu (Dorpat)« von *Elmar Arro*. »Die Durchsicht der Handschriftenabteilung unserer Universitätsbibliothek ergab das Vorhandensein zahlreicher vereinzelter Musikerbriefe, darunter Briefe unserer größten Meister der Tonkunst der älteren und neueren Zeit, so z. B.: Ph. E. Bach, Agricola, Graun, Quantz, Telemann, Händel, Mozart, Beethoven, Weber, Lortzing, Marschner u. a. mehr . . . Die gesamten Musikerbriefe unserer Universitätsbibliothek werden demnächst kommentiert in den Publikationen unserer Universität erscheinen.«

DE MUZIEK III/6, Amsterdam. — »Orchester und Dirigent« von *Kurt Singer*. — »De hedendaagsch muziek in Spanje« von *Adolfo Salazar*. — »Tweeërlei musicologie« von *Willem Pijper*.

Eberhard Preußner

MUSIKALISCHE BILDUNG 1928, 4—5 (Moskau). — »Zur Frage der Struktur von Volksmelodien« von *L. Kulakowskij*. I. Entwicklung der Tonkomplex-Elemente. (Es wurden 255 Volksmelodien analysiert.) II. Latenter Rhythmus der Volksmelodie. — »Aspiranten und Kanditaten, die sich um die ›Aspirantur‹ bewerben, an den Kunsthochschulen« von *N. Brjussowa*. Der Plan der Aspirantenarbeit umfaßt folgende Punkte: 1. künstlerische Praxis, 2. wissenschaftliche und methodische Arbeit, 3. pädagogische Praxis, 4. gesellschaftliche Arbeit. — »Leo Tolstoj über Volksmusik« von *S. L. Tolstoj*.

MUSIK UND REVOLUTION 1928, 12. Dezember (Moskau). — »Zur Dialektik des musikalischen Prozesses« von *A. Osstretzoff*. — »Wie das Arbeiter-Auditorium die Musik aufnimmt« von *R. Gruber*. Auf die Frage »Befriedigt Sie ernste Musik?« gingen 85 Prozent bejahende Antworten ein; nur 5 Prozent verneinten und zirka 9 Prozent waren unentschieden. Im allgemeinen ließ sich im Auditorium die Beliebtheit der einzelnen Instrumente beim ersten Konzert in nachstehender Reihenfolge kennzeichnen: Gesang, Trio, Geige, Cello, Klavier. Beim zweiten Konzert: Klavier (hauptsächlich infolge der Lisztschen »Campanella«), Geige, Gesang, Trio, Cello. — Bei einer Abstimmung über den Lieblingskomponisten steht fast immer Tschaikowskij an erster Stelle. Am wenigsten Sympathie finden Bach, Schumann, Schubert. — »Die Geschichte und Entwicklung der Harmonika« von *A. Roschdejstwenskij*.

M. Küttner

* K R I T I K *

BÜCHER

MAHMUD RE'UF: *Anadolu turkulari we musiqi istiqbalimiz (Die anatolischen Lieder und die Zukunft unserer Musik).* Stambul 1928.

Der Verfasser ist ein früherer Schüler der Scola cantorum zu Paris und jetzt Direktor des Konservatoriums in Stambul. Sein sehr ernsthaftes und wissenschaftlich auch gut fundiertes Werk verdankt sein Entstehen hauptsächlich der volkstümlichen Musikbewegung, die vor einigen Jahren in der Türkei eingesetzt hat und die im Grunde nichts anderes ist, als etwa unsere Bewegung zur Wiederbelebung der alten Meister, oder das Bestreben, die alten Volkslieder der Vergessenheit zu entreißen, kurz, eine Art Renaissance auf dem ganzen Gebiete der Musikpflege, die Hand in Hand geht mit dem weiteren Bestreben, Neues zu schaffen, und zwar unter Verwendung des Alten.

Vor mehreren Jahren ist in Stambul ein Konservatorium nach modernstem europäischem Muster errichtet worden, das zwei Abteilungen hat, eine für orientalische und eine für europäische Musik. Die Frequenz der europäischen Abteilung ist die bei weitem größere. Unter den Studierenden überwiegen die Frauen. Dieses Konservatorium will einmal türkische Musiker heranbilden, die die vielen abendländischen Musiker aus Kino und Theater verdrängen sollen, darüber hinaus aber auch Wege weisen, um die Werke der jungen türkischen Komponisten mit den alten Volksmelodien zu beleben. Zur Durchführung all dieser Bestrebungen verfügt das Konservatorium über eine Anzahl sehr guter Lehrkräfte, die ihre Kenntnisse in jahrelangen Studien an den Akademien in Wien, Berlin, Paris oder anderen außertürkischen Musikhochschulen erworben haben.

Aus all diesem heraus versteht man nun, wieso gerade das vorliegende Werk als eines der ersten Ergebnisse ureigentlich türkischer wissenschaftlicher Forschung auf dem Gebiete der Volksmusik geschrieben werden konnte. Mahmud Re'uf Bey betont überdies gleich zu Anfang seines Buches, daß die ganze Volksliedbewegung nationalen Charakter habe, und daß sie vor allem zu den Programmpunkten des türkischen Staatspräsidenten Ghazi Mustafa Kemal Pascha gehöre, der in einer seiner ersten Reden nach der Revolution davon gesprochen habe, daß in alle Bestrebungen zur Modernisierung des Lebens in der Türkei die Kunst einbezogen werden solle.

Der Verfasser entwickelt zunächst den Begriff des Volksliedes, des Volksgesanges, der Volksmusik usw. in den europäischen Sprachen und in der türkischen Sprache. Es folgen Ausführungen über die verschiedenen Liedformen, über die einzelnen nationalen Schulen und die diesen eigentümlichen Stilarten. Eingefügt ist eine kurze Biographie über Dschemal Reschid Bey, den ersten Musiker und Komponisten, der die Beziehungen zur alten anatolischen Volksmusik aufgenommen hat. Dschemal Reschid hat in Europa studiert und verschiedene Aufsätze und Kompositionen im Ménestrel (Paris) veröffentlicht. Er ist nach einigen Versuchen an Opern- und Operettenkompositionen in der Hauptsache bei den Werken für das Klavier geblieben und hat auch in Paris mehrfach öffentlich konzertiert.

Der zweite Abschnitt beschäftigt sich mit der türkischen Musik und deren Strömungen innerhalb der orientalischen Musik, besonders mit ihren Beziehungen zur arabischen Musik und mit den türkischen Maqāmen,*) wobei auch die Einflüsse fremder Musik, vorwiegend der persischen, berührt werden. Die europäische Literatur, auf die sich die Ausführungen zum größten Teil stützen, ist ziemlich vollständig durchgesehen und angeführt. Da das ganze Buch sich wohl hauptsächlich an die Gebildeten richtet, so ist naturgemäß vieles aus den europäischen Werken wiederholt worden, so daß nur in mäßigem Umfange von der eigentlichen türkischen Musik die Rede ist. Es ist schade, daß der Verfasser sich nicht mit dem immerhin beachtenswerten Aufsatz seines Kollegen *Yekta Bey* »La Musique Turque« (in: Encykl. de la Musique, I. Part., vol. V, p. 2845 ff., Paris 1922) auseinandergesetzt hat. Es wäre interessant gewesen, zu hören, wie eine maßgebende Persönlichkeit aus den musikalischen Fachkreisen der Türkei sich zu den Ausführungen Yekta Beys stellt, der jetzt auch am Konservatorium in Konstantinopel tätig ist und zu der Volksliedkommission gehört.

Das folgende Kapitel ist dem »einzigen« Europäer gewidmet, der sich intensiv, auch als

*) Über Maqāmen siehe jetzt außer den Arbeiten von Idelschn, Land u. a. vor allem *Robert Lachmann,* »Musik des Orients«, Breslau 1929, S. 55 ff. und 66 ff. (S. 104 ff. ist die wichtigste Literatur über orientalische Musik zusammengestellt).

Komponist, mit der türkischen Musik befaßt hat: *Eugen Borel.*

Der dritte Abschnitt bringt endlich das, worauf der Titel des Werkes hinweist: die türkischen Volksweisen (zu denen übrigens auch die in Anatolien bodenständigen Lieder anderer Nationalitäten gerechnet werden, z. B. die Lieder der Armenier). Auf S. 61 und 63 finden sich Proben solcher Gesänge. Am Schluß werden noch die Lieder aus Rumili (d. i. die europäische Türkei) behandelt und einige türkische Instrumente beschrieben (Tamburije, Kubza usw.). Wichtig ist das auf S. 78 beginnende Kapitel, das ziemlich vollständig alle Werke verzeichnet, die über türkische Volksmusik (immer verstanden als die in Anatolien bodenständige Musik) handeln.

Die folgenden Kapitel befassen sich eingehend mit den bisher ungeschriebenen Volksliedern und mit der Bedeutung, die die phonographische Aufnahmetechnik für das Studium dieses Gebietes hat. Wir erfahren von dem ersten Versuch der türkischen Volksliedkommission (deren Vorsitzender Mahmud Re'uf ist), den man mit der Versendung von annähernd 2000 Fragebogen gemacht hat, der aber ziemlich ergebnislos verlaufen ist, da die meisten Angefragten keine Noten kannten und die Bogen infolgedessen leer zurücksandten. So entschloß man sich, ganz Anatolien systematisch zu bereisen und die Lieder phonographisch aufzunehmen. Zwei Reisen werden beschrieben, deren erste (am 31. Juli 1926 begonnen) von Konstantinopel über Adana, Aintab, Urfa, Nik nach Oberanatolien, die zweite (begonnen am 16. Juli 1927) über Konia, Eski Hissar, Aidin nach Smyrna führte. Einen großen Verdienst an dem Zustandekommen dieser Reisen hat der Stadtpräfekt von Konstantinopel, der der Arbeit der Kommission großes Interesse und Verständnis entgegengebracht und die nötigen Mittel für die Beschaffung der erforderlichen Apparate sofort zur Verfügung gestellt hat. Außer dem Verfasser gehörten zu der Kommission noch Ekrem Bey, Re'uf Yekta Bey und Deri Bey. Die Arbeit war sehr erfolgreich, man konnte eine große Menge bisher unbekannter Melodien aufnehmen, von denen ein Teil als Proben im Anhang zu dem Buch abgedruckt sind. Seit Erscheinen des Buches haben wohl noch mehr Reisen stattgefunden, deren Ergebnisse in einer Anzahl von Veröffentlichungen des Konservatoriums bereits gedruckt vorliegen, die auch Lieder aus der Krim, aus Turkestan u. a. umfassen. Von einigen dieser Lieder sind bereits Platten hergestellt, und zwar von der englischen Firma »Columbia« (Columbia Records), so die folgenden Nummern: 12018 Gik Avi (Hirschjagd), 12 019 Qisil Yrmaq (im Altertum: der Halys), 12711 Bebek (ein Dorf am Bosporus), 12014 Qusan Oghlu (der Jüngling aus Qusan). An der fachlichen Beratung von Mitgliedern der Kommission hat u. a. auch Dr. Lachmann von der Staatsbibliothek in Berlin Anteil.

Im ganzen genommen bietet das Werk von Mahmud Re'uf eine wertvolle Bereicherung unserer Literatur über die Volksmusik des Orients, zumal es ein Gebiet berührt, das von den Türken selbst bisher noch kaum bearbeitet worden ist, obwohl gerade sie doch hierfür in erster Linie berufen sind.

Helmuth Scheel

KARL NEF: *Die neun Sinfonien Beethovens.* Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.

Der geschätzte Baseler Musikgelehrte gibt in diesem Buch eine höchst saubere und sorgfältige Darstellung, die bei aller nüchternen Bedächtigkeit stellenweise sogar nicht der anmutigen Diktion entbehrt. Er hält sich von aller Geschichtsphilosophie und »Gesamtdeutung« des Themas, die ja das Lockende und notwendig zugleich Problematische z. B. der Bekkerschen Behandlung ausmachen, fern, um möglichst nur dasjenige aufzuweisen, was man gemeinhin beweisen kann. So gestaltet sich seine Führung durch die neun Kosmen lehrreich und zuverlässig, obwohl es im Wesen des Kunstwerks nun einmal liegt, daß man selbst hier (ich verweise z. B. auf den Auftakt zum 1. Thema des 1. Satzes der 1. Sinfonie, den Nef nicht zum Thema mitrechnet, obwohl er dann doch immer wieder verwertet wird, oder auf die funktionelle Deutung des bekannten Septakkords an der Spitze der zugehörigen Einleitung) auch sehr anderer Ansicht sein kann. Dankenswert ist die Fülle historischer Beigaben über frühe Aufführungsdaten, zeitgenössische Kritiken, die Auswertung älterer Spezialliteratur.

Aber wenn ich ehrlich sein darf, so treffliche Dienste das Buch dem Musikfreund durch seine Bezeichnung des Themenmaterials und von dessen Hauptverwandlungen leisten wird — »das« Buch über Beethovens Sinfonien, wie ich es heute erträume, ist es immer noch nicht. Vielleicht wird sich ein solches überhaupt nie schreiben lassen, weil die lebendige Demonstration sich eben nicht in Büchern einfangen läßt: etwas wie eine Psychologie des Beet-

hovenschen Schaffensprozesses, erläutert an den intimsten Feinheiten zumal der Durchführungen; dauernder Nachweis seines Raumgefühls innerhalb solches Satzes, Aufspüren des organischen Spannungsablaufs. Nef gibt vergrößert und verbessert den Typus des Kretzschmarschen »Führers durch den Konzertsaal«; was ich mir wünschte, würde mehr bei Riemann, Schenker, Becking, bei der Mersmannschen und Miesschen Skizzenphänomenologie zu liegen haben. Eine Atomisierung und Anatomisierung, die doch den Organismus lebendig bleiben läßt. Ob das je möglich sein wird? — Seien wir inzwischen Karl Nef für seine getreuliche Sachwalterschaft aufrichtig dankbar. *H. J. Moser*

CHOPIN: *Gesammelte Briefe.* Übersetzt und herausgegeben von *A. v. Guttry.* Verlag: Georg Müller, München 1928.

Sammlungen der Briefe Chopins gibt es in beträchtlicher Zahl, in polnischer, deutscher, französischer Sprache. Die vorliegende, neue Sammlung übertrifft alle früheren, wenigstens die sämtlichen deutschen Ausgaben an Vollständigkeit. Der stattliche, schlicht und vornehm wirkende Band umfaßt mit seinen 464 Seiten großen Formats mehr als dreihundert Briefe Chopins, von seinen Knabenjahren an, bis in die letzten Tage seines Lebens. In diesen Briefen hat Chopin eine ausführliche Selbstbiographie hinterlassen, wahre Dokumente seiner Künstlerschaft, seines vornehmen, sympathischen Menschentums, die eigentlich unentbehrlich sind zur vollen Würdigung seiner Persönlichkeit in Kunst und Leben. Beträchtlicher Zuwachs über das hier Dargebotene durch Auffinden neuer Quellen ist kaum mehr zu erwarten, da ein erheblicher Teil der Briefe des gleich Mozart sehr schreibfreudigen Chopin in Warschau durch Brand zugrunde gegangen ist, und nur verhältnismäßig wenige, bisher ungedruckte Briefe von ihren Besitzern noch der Öffentlichkeit vorenthalten werden. Es gewinnt also die von Dr. v. Guttry übersetzte Sammlung ein besonderes Gewicht, da sie mehr als irgendeine andere deutsche Publikation das Wesentliche ihres Gegenstandes für die Gegenwart und wahrscheinlich auch für die Zukunft erschöpft. Der Urtext der hier ins Deutsche übersetzten Briefe war von ihrem Sammler, dem polnischen Musikforscher Prof. Dr. H. Opienski für eine polnische Ausgabe fertiggestellt, deren Erscheinen sich bis jetzt Hindernisse in den Weg legten, so daß die deutsche Ausgabe ihr zuvorkam. Der internationalen Geltung der Chopinschen Briefe dürfte jedoch gerade durch die deutsche Ausgabe ein besonderer Dienst geleistet sein. Die Übersetzung ist gewandt und sinngetreu, nicht literarisch auf Hochglanz aufgebügelt, sondern die Unmittelbarkeit der Chopinschen Schreibweise möglichst bewahrend, mit ihren gelegentlichen Rauheiten und Derbheiten.

Man wünschte dieser ausgezeichneten Briefsammlung weite Verbreitung in den Kreisen der Pianisten und der Liebhaber Chopins, als Ergänzung jeder Biographie des Meisters. Sie bringt uns Chopin menschlich nahe und ist überdies sehr unterhaltsam als Schilderung des Kulturzustandes der Zeit bis 1848 in Polen, Österreich, Deutschland, Frankreich. Zum ersten Male erscheinen hier in deutscher Sprache dreizehn Jugendbriefe Chopins an seinen Freund Jan Bialoblocki, die erst vor wenigen Jahren im Warschauer Staatsarchiv aufgefunden wurden. Ein wertvoller Schmuck des Bandes sind vierundzwanzig ganzseitige Bilder, darunter Reproduktionen der verschiedenen Chopin-Porträte, auch Porträte von Chopin nahestehenden Persönlichkeiten, Proben der Handschrift Chopins.

Hugo Leichtentritt

MUSIKALIEN

KARL MRACZEK: *Slavische Tänze für großes Orchester.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Drei garantiert echt slavische Sätze sind es, die nicht nur dem Namen nach, sondern auch tatsächlich auf Dvoráks beträchtlich zurückliegenden Pfaden weiterwandeln, die fragwürdige Gattung des aus tänzerischen Volksmelodien zusammengeflickten, herzhaft nationalen Quodlibets jedoch immerhin in etwas zeitgemäßerer Zubereitung auftischen. Sie haben eben auch schon von strengeren Folkloristen gelernt und wissen, daß die rassige Melodik an sich noch nicht genügt, sondern ihre Ergänzung durch eine rassig gefärbte, homogene Harmonik erfordert. Drei Volksliedbearbeitungen sind es also, in der gegebenen Folge von Schnell — Langsam — Schnell; ohne besondere Durchführungen, lediglich die angeführten Themen für sich sprechen lassend, gehören sie einer ziffernmäßig viel zu zahlreichen Art des äußerlich gehandhabten Folklorismus an ... Die Instrumentation dieser sich offenbar an populäre Konzerte wendenden Stücke ist farbenfreudig im Sinne

einer unraffinierten und der zum Gemeingut gewordenen Orchestermagie löblich entratenden »Hausmannskost«. *Alexander Jemnitz*

PAUL JUON: *Sieben kleine Tondichtungen für zwei Violinen und Klavier op. 81.* Mysterien (nach Knut Hamsun), Tondichtung für Cello und Orchester op. 59. Beide im Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Russisches und Brahmsisches fließen in Juon zusammen. Auch in diesen zwei Werken prägt sich seine Eigenart glücklich aus. Beide sind sehr stimmungsvoll; ein leiser Duft von Märchenhaftem liegt über ihnen. Juon ist ein versonnener Musiker, ist keiner von jenen Zeitgenossen, auf die wir gespannt und erwartungsvoll hinblicken, aber einer von denen, die wir lieben und denen wir mit innerer Freude zuhören. Juon liebt den weichen Klang und den weichen Rhythmus. Kann es uns verwundern, wenn uns in beiden Werken der gleitende Barkarolenrhythmus begegnet? — Unter den sieben Tondichtungen gefallen mir das Capriccietto und die in ihrem Charakter ganz russische, an Mussorgskij gemahnende Ciacona im fünf Vierteltakt am besten, während Impromptu und Burletta einen nicht zu leugnenden Stich ins Banale haben. — Im ganzen wertvoller ist das zweitgenannte Stück. Bei aller Vielgestaltigkeit ist es formell dennoch einheitlich. Gerade in klanglicher Hinsicht weist es große Schönheiten auf. Ich denke vor allem an jene Stelle, wo das Cello mit einer ostinaten Sechzehntelfigur die von Holzbläsern getragene lyrische E-dur-Melodie umspielt. *Kurt Westphal*

SIEGMUND v. HAUSEGGER: *Drei Gesänge nach mittelhochdeutschen Dichtungen* für eine mittlere Frauenstimme, Bratsche und Klavier. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Es war eine gute Idee Hauseggers, aus dem ungehobenen Schatz mittelhochdeutscher Dichtungen drei für eine mittlere Frauenstimme auszuwählen und von Bratsche und Klavier begleiten zu lassen. Die Liebesklage aus dem 13. Jahrhundert »Floret silva undique, um meinen Gesellen ist mir weh«, des Kürenbergers »Falke« und das Liebeslied »Komm Geselle mein« sind schon literarisch ungemein wertvolle lyrische Kunstwerke. Sie werden es doppelt durch die Kunst Hauseggers, der aus ihnen durch eine glücklich und dankbar gesetzte Frauenstimme, die sekundierende, häufig zu solistischer Höhe sich aufschwingende Bratsche und das Klavier mit seinem harmonisch aparten Zug alle Stimmungsreize herausholt, die sich in ihnen bergen. Ambitiöse Sängerinnen werden gut tun, sich sie zu eigen zu machen.
Ernst Rychnovsky

LUDWIG WEBER: *Musik nach Volksliedern.* Heft II: Stücke für zwei bis vier gleiche Stimmen a cappella; Heft III: Lieder für eine Stimme mit Instrumenten. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Ludwig Webers feine, sensitive, zuweilen ganz abseitig eigenwillige Linienkunst zeigt sich in dem ersten der beiden Hefte besonders stark. Interessant ist in dem anderen, der — meist mit Streichern gestaltete — eigenartige Satz zu bekannten Weisen (Muß i denn, Wem Gott will rechte Gunst, Wie lieblich schallt's), der diese aus ganz anderem Ausdrucksbereich stammenden Melodien merkwürdig und doch so fein und eigen empfunden umkleidet.
Siegfried Günther

KURT THOMAS: *Einige geistliche und weltliche Kanons zum Singen.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses kleine Heft ist offenbar für die Jugendmusikbewegung und für die Schule bestimmt. Wer daran zweifeln sollte, findet den entsprechenden Hinweis im Nachwort: »... bei dem ständig wachsenden Interesse für diese strengen Formen, das besonders in den Singkreisen lebendigen Ausdruck findet ...« Und der Inhalt? Zu drei Vierteln eine fünfsätzige zweistimmige Messe, zu einem Viertel kleine weltliche Kanons. — War das eine Zeitnotwendigkeit? Besteht ein dringendes Bedürfnis nach neuen populären Messekompositionen? Und muß gerade die Jugend damit beglückt werden? — Die Musik archaisiert matt und monoton, nur das Gloria ist von Schwung, von Leben erfüllt. Die weltlichen Kanons sind bedeutungslos. *Paul Weiss*

PAUL GRAENER: *Comedietta für Orchester op. 82* (kleine Partitur). Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien.

Der Komponist hat hier ein spritziges Stück vorgelegt, dessen filigranhafte Durchsichtigkeit und temperamentvoller Schwung der Anlage vom Orchester delikateste Nachzeichnung und bechswingteste Wiedergabe fordern. Der formale Bau des Werkchens ist besonders fesselnd. *Siegfried Günther*

⁎ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ⁎

OPER

BERLIN: Sie ist krank, die Oper. Diese schon chronische Krankheit wurde durch die *Bruno Walter-Krise* noch stärker beleuchtet. Die Vereinheitlichung des Berliner Opernlebens läßt auf sich warten.
In der *Staatsoper* Unter den Linden »Siegfried«. Sehr matt bis auf den Schluß. *Kleiber* sehr sorgsam in der Behandlung des Orchesters und doch ohne Instinkt für Wagnersches Pathos. Man spürt, wie schwer ein halber Wagner auf dem Zuhörer lastet. In der *Städtischen Oper* der »Wildschütz«, den *Stiedry* zu Erfolg bringt. Dann Pergolesis »La Serva Padrona« und Schenks »Dorfbarbier«, von *Preetorius* reizend ausgestattet, von *Walter* fein durchmusiziert, mit *Maria Ivogün*, die Laune mit Stil vereinigt, mit *Hofmann*, der ein ausgezeichneter Sänger ohne Vis comica ist. Also: Halb gelungen. Wieder fühlen wir, wie etwas vom Spielplan abfällt.
Die Krise geht weiter. —
Die einzige Neuheit, von der zu berichten ist, ist der Abgang *Bruno Walters* von der Städtischen Oper. Er bedeutet zugleich einen, wie wir hoffen, zeitweiligen Abschied von der Berliner Oper überhaupt. Bruno Walter, der das Niveau der Städtischen Oper in unerwarteter Weise gehoben hat, hat es sich offenbar zu schön gedacht: sein Plan, Staats- und Städtische Oper so zu vereinigen, daß in Wirklichkeit nur *eine* Oper in zwei Häusern arbeiten sollte, traf auf Widerstände der Behörden, der Künstler, des Orchesters und der Verträge. Die Bureau-Demokratie braucht ziemlich lange Zeit, um solcher Schwierigkeiten Herr zu werden; und es könnte sein, daß bis zum Zeitpunkt der Verwirklichung des Plans bereits das Unheil der Operninflation noch größere Opfer an Kunst und Geld gekostet haben wird. Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß die Erfüllung der Walterschen Hoffnungen sich ja nicht in allen Einzelheiten im Sinne Walters zu vollziehen brauchte; was aber als unzweifelhaft feststeht, ist, daß Berliner Opernpolitik nur von einem ganz hohen Standpunkt aus, nicht aus dem Gesichtspunkt einzelner Kapellmeister oder Generalmusikdirektoren getrieben werden kann.
Man wird, das sei hierbei bemerkt, auch die Leistungsfähigkeit der *Klemperer*-Bühne nicht unterschätzen dürfen, selbst wenn damit zu rechnen ist, daß Klemperer selbst einen großen Teil seiner Amtszeit im Ausland verdirigiert. Trotzdem hat es die Oper am Platz der Republik zu einer sehr würdigen Neueinstudierung der Gluckschen »Iphigenie auf Tauris« gebracht: ohne heftige Seitensprünge der Inszenierung, die *Walter Volbach* durchaus im Rahmen einer theatergemäßen, durch Kenntnis und Erfahrung getragenen Bühnenausstattung hielt. Man mag eine allerletzte Größe der Auffassung und Aufführung vermissen: es herrschte würdevolle Lebendigkeit (Dirigent: *Fritz Zweig*); und auch die Sänger, an ihrer Spitze die sehr persönlich wirkende *Moje Forbach* als Iphigenie, blieben durchaus auf der Höhe der künstlerischen Absichten, die sich hier betätigten. *Adolf Weißmann*

AUGSBURG: Die 25jährige, mit Recht Hoftheatertradition genannte Ära des Intendanten *Carl Häusler* ist mit der Berufung des Grazer Intendanten *Karl Lustig-Prean* rasch verändert worden. Seiner der »Jugend und Demokratie« zugewandten Tatkraft ist es bereits in wenigen Monaten gelungen, den Theaterbetrieb beweglich und aktuell zu gestalten, so daß man sehr wohl von einer gründlichen Durchlüftung sprechen kann. Naturgemäß hat es nicht an Widerständen gegen eine so grundsätzliche Veränderung des Theaters gefehlt.
Um so höher ist die diplomatische Klugheit zu schätzen, mit der Intendant Karl Lustig-Prean den verschieden gerichteten Strebungen trotz der unbeirrbaren Verfechtung fortschrittlichen Geistes Rechnung getragen hat. Es ist zwar klar, daß so die Theatersituation noch nicht in allen Fragen einheitlich geklärt erscheint; aber jedenfalls steht fest, daß der Betrieb unter der neuen Leitung zu ganz außergewöhnlicher Wirksamkeit entfaltet worden ist, und daß das Stadttheater in seiner heutigen Gesinnung nicht nur einen Zentralpunkt zukunftsichtiger Interessen bildet, sondern auch wieder eine gemeinschaftsbeflissene Fühlung mit dem allgemeinen und besonders jungen deutschen Theater eingegangen ist, die seinem Ruf allenthalben schon Vorteile eingebracht hat.
Von den 16 Opernaufführungen, die auf die Zeit vor Weihnachten entfallen, zählen acht als Erstaufführungen und vier als Neueinstudierungen. Dabei mag die Neueinstudierung des »Evangelimann« und vor allem die der »Afrikanerin« die wirklich mißglückten Leistungen der »Bohème« und des »Lohengrin«

ausgleichen. Unter den Erstaufführungen gebührt dem »Armen Kolumbus« *Erwin Dressels* die erste Stelle. Dieses in der parodistischen Wirkung und Absicht geradezu genialisch an Offenbach erinnernde Werk hat die Regie *Karl Lustig-Preans*, von guten Bühnenbildern unterstützt, und die musikalische Leitung *Zdenko Mihalovits* überaus vorteilhaft profiliert, so daß die immerhin verschiedentlich vorhandenen Mängel kaum ins Gewicht fielen. Die Erstaufführung des »Bärenhäuter« in Anwesenheit und unter Leitung *Siegfried Wagners* ließ dieser zwar nicht durchaus erfreulichen, aber doch vielfach zu Unrecht verkannten Oper, der doch mindestens ein frischer Zug und eine gewandte musikalische Begabung zuerkannt werden muß, leider nicht allzuviel Sorgfalt angedeihen. Hingegen überzeugten die Einstudierungen der bisher verunrechteten Werke »Dorfschule« und »Meister Andrea« von *Felix Weingartner*, und des »Kuhreigen« von *Wilhelm Kienzl* von äußerst sympathischen Absichten und von erfreulicher Gewissenhaftigkeit, die hier zudem auf Werke verwandt erscheint, deren dramaturgische Eigenart und deren künstlerischer Wert sie durchaus verdienen. Weiterhin sind günstig die Erstaufführungen der »Weiberverschwörung« und des »Vierjährigen Wachtpostens« zu Ehren Franz Schuberts und die des »Corregidor« zum Todestag Hugo Wolfs zu verzeichnen. An üblichen Repertoireaufführungen verbleiben noch der »Fidelio« und »Madame Butterfly« unter der lebendigen und einprägsamen Leitung Kapellmeisters *Joseph Bachs* und die »Aïda«, der *Zdenko Mihalovits* musikalisches Temperament zu glücklicher Wirkung verhalf. Endlich ist noch die gute Wiedergabe des »Don Pasquale« zu nennen, der *Victor Pruschas* ausgezeichnete Begabung für das leichte Spielgenre überdurchschnittlichen Erfolg sicherte. An Besonderheiten sind zu verzeichnen eine *Weingartner-Woche*, in der Weingartner die »Fledermaus« dirigierte und eine Wiederholung des »Lohengrin« zu einem unerhörten Erlebnis gestaltete; und eine *Wilhelm-Kienzl-Woche*. Schließlich wären noch von den Solisten *Eduard Kremer* als treffliche Stütze des Ensembles, *Anny Konetzni* als auffallend stimmbegabter, zum hochdramatischen Fach übergehender und sehr musikalischer Mezzosopran, *Lois Odo Boeck* vor allem in der Rolle des Kolumbus, *Heinrich Krögler* als kultivierter lyrischer Tenor und auch *Edmund Samato* als trefflicher Tenorbuffo zu erwähnen und die verschiedenen vorteilhaften Leistungen Kapellmeisters *Paul Frankenburger*. Auch die sympathische Begabung der jungen Dirigentin *Gertrud Hrdliczka* sei nicht vergessen.

Ludwig Unterholzner

BARMEN-ELBERFELD: Die »Akademiker« gedachten des 100. Geburtstages von Mathilde Wesendonk, deren Vaterstadt Elberfeld ist. *Wolfgang Golther* sprach über ihren Einfluß auf Wagners Werk. Die folgende festliche Tristan-Aufführung unter *Franz v. Hoeßlin* war im Lyrischen besonders gelungen. *Gunnar Graaruds* Tristan ist erschütternd in der Tragik des Helden, von seltener Ausdruckskraft im Visionären. — Ein glücklicher Griff war Giordanos musikalisches Drama André Chenier. Text (von L. Illica) und Musik des 1896 entstandenen Werkes sind echtester Verismus. Fast in jeder Szene findet man irgendeine Situation aus Puccini. Leider liegt der Fall so, daß der Textdichter bei sich selbst und Puccini bei Giordano starke Anleihen gemacht hat — nicht im Musikalischen, denn da ist der Maestro ursprünglicher, rassiger, unbedenklicher im Melodischen, aber im Stil. Giordano ist vornehmer, wärmer, bei aller Wirkung innerlicher. Die schöne Aufführung unter *Fritz Mechlenburg* und *Hans Lange* führte zu einem nachhaltigen Erfolg. Ob Křeneks drei Einakter auch in 33 Jahren noch fröhliche Urständ erleben?! Nach dem psychologisch und musikalisch dürftigen »Diktator« und dem erfreulicheren, im Stil noch schwankenden »Geheimen Königreich« fand »man« sich bei der Burleske des »Schwergewichts«, das, wenn auch leicht gewogen, doch den geschlossensten Eindruck macht. Mechlenburg und *Willi Aron* (als Gast) wurden den verschiedenartigen Aufgaben aufs glücklichste gerecht.

Walter Seybold

BREMEN: Nach den beiden interessanten Uraufführungen von Renzo Bossis »Ronde vorbei« und Ludwig Roselius' »Doge und Dogaressa« ist der Opernbetrieb im Stadttheater wieder in die alte Schablone zurückgefallen. Dabei werden die Italiener und Franzosen weit über Gebühr berücksichtigt. Nur die Neueinstudierungen von Adams leichtem, romantisch-märchenhaftem »König für einen Tag« und von Massenets ganz im Stile der späteren französischen Effekt-Oper gehaltenen »Manon« ragten aus dem traditionellen Reigen heraus. Um die zurückgesetzte deutsche Muse zu trösten, kam aber vorerst noch der Nibelungenring zu Tage, für den als Brünnhilde *Emmy Streng* (Hamburg) zu Gast ge-

beten wurde. Von dem bedeutendsten unserer lebenden deutschen Opernkomponisten, von Hans Pfitzner und seinem 60. Geburtstag ist bislang überhaupt noch nicht die Rede. Eine interessante Neuheit war für Bremen die Aufführung des Tanzspiels »Der holzgeschnitzte Prinz« von *Béla Bartók*, mit dem der hiesige Künstlerverein im neuen Saal der »Glocke« seine Tradition als vornehmster Kunstanreger Bremens erfolgreich wieder aufnahm. Den starken künstlerischen Erfolg verdankte die Aufführung weniger der anspruchsvollen, von Debussy ausgehenden, aber bald in Straußischer Überinstrumentierung mit 80 Musikern ausartenden Musik, die den zarten Märchenzauber der Pantomime mit der hochmütigen und bestraften Prinzessin wie hinter einen Gazevorhang zurückschob, als der poesievollen, Wald, Fluß und Blumen belebenden Inszenierung und Ausführung des Bühnenvorganges, mit der *Hermann Koch* vom hiesigen Stadttheater sich als starkes Regietalent erwies. *Gerhard Hellmers*

BUDAPEST: Die nächste Novität der kgl. Oper war die kleine Satire *Hindemiths* »Hin und Zurück«. Kurz und deshalb ziemlich schmerzlos, obzwar sie nicht aus des Komponisten bester Schaffensperiode stammt. Das sich schnell abspielende bürgerliche Drama der Handlung wird nach Eingriff des personifizierten Schicksals in verkehrter Richtung, von hinten nach vorne abgerollt. Entschieden witzig. So auch das auf der Bühne aufgestellte Jazz-Orchester. Nur die Musik ist es leider nicht. Die Absicht der jungdeutschen Schule (hoffentlich bleibt sie nicht dabei), frei von jedem Gefühl und Romantizismus eine Alltagsgebrauchsmusik zu schreiben, ist hier ad absurdum geführt. Auch könnte die verkehrte Handlung etwas ähnliches in der Musik ergeben, zum Beispiel einen hübschen Krebsoder Spiegelkanon, aber davon ist nicht die Rede. Regie und musikalische Darstellung waren nach besten Kräften bemüht, den Witz zu verbessern. Daß es nicht gelang, ist nicht ihre Schuld. Mäßige Witze vergißt man leicht, das Opernhaus ist auf dem besten Wege, dasselbe zu tun. Ganz anders verhält es sich mit der *Uraufführung* von *E. v. Dohnányis* lustiger Oper: Der Tenor. Der Witz dieser Begebenheit, von Karl Sternheims Bühnendichtung her als »Bürger Schippel« bekannt, ist zwar älter, aber auch besser. Auf diesem Gebiet gibt es eben auch »altbewährte Marken«. Der kleinstädtische Rahmen der Vorkriegszeit, der spießbürgerliche Stolz, das lyrische Intermezzo des Duodezfürsten, die Tragikomik des in dieser Umgebung emporstrebenden Proletariats, und zu guter Letzt: das waschechteste Männerquartett sind solche Treffer, die einen Vollblutmusiker, wie Dohnányi, zu »Schlagern« in bestem Sinne des Wortes begeistern müssen. Was auch geschehen ist. Mit dem auf 36 Spieler reduzierten Kammerorchester erschöpft der Komponist jede Pointe, jede Nuance dieser Handlung. Er ist witzig, traurig, frisch, keck, wenn nötig auch sentimental, alles in seiner bekannten geistvollen, graziösvornehmen Art. Dies auch der einzige Tadel: stellenweise wäre etwas derbere Kost und weniger Vornehmheit am Platze gewesen. Im ganzen doch: ein genialer Wurf. Das Ineinanderflechten des lyrischen Stelldicheins mit der Probe des Männerquartetts (2. Akt) und die Duellszene des 3. Aktes seien als musikalisch-witzige Meisterstücke besonders hervorgehoben. In der mit viel Liebe durchgeführten Vorstellung haben die Mitglieder des Männerquartetts, vor allem Herr *Laurisin* in der Rolle Schippels, sowie die Herren *Szügyi*, *Maleczky* und *Szende* echteste Typen auf die Bühne gestellt, wogegen die weniger lustigen Rollen der Damen *Budanovits* und *Margit Nagy*, wenngleich gesanglich tadellos, mit der des konventionellen Fürsten (Herr *Palló*) etwas verblassen mußten. Herr *Rékai* am Pult sorgte mit seinen Kammermusikern für orchestralen Wohlklang, Herr *Márkus* für eine burschikos-flotte Darstellung und Herr *Oláh* für reizend spießbürgerliche Dekorationen. Der starke Erfolg des Stückes verheißt ihm einen siegreichen Weg durch alle ausländischen, vor allem durch alle deutschen Opernbühnen. Eine interessante Verdi-Premiere bot die städtische Oper mit »Kabale und Liebe«, wie die unlängst erst in Berlin erfolgte Erstaufführung dieser Oper, die vor 80 Jahren in Neapel uraufgeführt wurde, so bewies auch die hiesige Vorstellung, daß es sich sehr lohnte, dieses melodienquellende echte Verdi-Opus, dessen Entstehung chronologisch knapp vor Rigoletto zu setzen ist, der Vergessenheit zu entreißen und den anderen erfolgreichen Bühnenwerken des Meisters anzugliedern. Die Aufführung unter Leitung von *W. Komor* war recht stilvoll, die Hauptdarsteller *Anna Báthy* (Luise) und *M. Szedö* (Robert) boten genußreiche Leistungen, die flotte Regie lobte die Hand des Herrn *Dalnoky* und *V. Lányi* ist mit seiner ausgezeichneten Übersetzung (aus dem Italienischen des Cammerano) der Dichtung Fr. Schillers viel näher ge-

kommen, als es dem italienischen Textdichter gelang. *E. J. Kerntler*

DORTMUND: Nach der bereits besprochenen Uraufführung von Roselius' »Doge und Dogaressa« brachte unsere Oper die drei sehr unterschiedlichen und nicht durchweg erfreulichen Einakter von *Ernst Křenek:* »Der Diktator«, »Das geheime Königreich« und »Das Schwergewicht«. Der erste, sensationell geartete wurde fast abgelehnt; der mittlere und von ihm besonders der tonal-harmonische gefiel am besten; der beschließende Boxer-Sketch wurde mit Heiterkeit quittiert, dürfte aber doch wenigstens etwas geschmackvoller sein, wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß er musikalisch den Zeitgeist trifft, der freilich weniger geistig als zeitlich ist. *Sieben* dirigierte freudig; *Giskes* und *Walleck* hatten die Inszenierung sachlich inne. Die Herren *Moog, Allmeroth, Schmitt-Walter, Minten, Emmerich* (als Gast), *Weig, Erlenwein, Schangara* und die Damen *Riedinger, Musselli, Sinnek, Schumann* zeichneten sich aus. Daneben gab es Neueinstudierungen von »Hoffmanns Erzählungen«, unter der Regie des Intendanten *Richard Gsell* phantasie- und traumvoll erfaßt, von *Karl Friedrich* gut geleitet, der auch den »Waffenschmied« und die »Margarete« innehatte; letztere erschien in einer sehr gesuchten Ausstattung im Straßburg des 18. Jahrhunderts. Gegenwärtig wird die »Frau ohne Schatten« vorbereitet, die wir hier noch nicht hörten. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Wohl als erste Bühne Deutschlands hat Dresden des für Mai bevorstehenden Geburtstags *Hans Pfitzners* gedacht. Man hat das hier noch nicht gegebene dramatische Erstlingswerk des Meisters, den »Armen Heinrich« herausgebracht. Stürme von Erleben sind über die Welt dahingebraust, seit dieses Werk vor mehr denn dreißig Jahren geschaffen ward; Kultur und Zivilisation und mit ihnen nicht zuletzt das Theater haben sich gewandelt, wie sonst manchmal in Jahrhunderten nicht. Wie wirkt nun diese Schöpfung naiv gläubiger Wagnernachfolge in einer Zeit, der Jonnys Geige aufgespielt hat? Antwort: Frisch wie am ersten Tage und mit der unverminderten Urwüchsigkeit eines genialen Wurfes. Dabei erschütternd in seinem schlichten Legendenethos und beinahe beschämend in der Reinheit und Aszese seiner Mittel. Und warum? Weil es eine Partitur ist, die mit Herzblut geschrieben und aus reiner Begeisterung empfangen ward, eine Musik, aus der unverbrauchter Jugendidealismus vereint mit hellseherisch frühreifem Wissen und Technik und Können spricht. Düster, ernst natürlich, an eine kleine Gemeinde wie einst so jetzt nur sich wendend. Für diese aber auch heute noch bezwingend. Man fühlte, wie nach dem ersten Akt das Haus beinahe in Parsifal-Stimmung war. Die Aufführung von wirklicher Liebe getragen. Pfitzner selbst befeuernd am Pult, *Erhardt,* der wissendste Pfitzner-Regisseur, das Spiel leitend. Die kleine *Erna Berger* als engelgleiches Kind Agnes ein Gedicht; *Taucher* ein Heinrich von Tristan-Format, die beiden Gäste *Fanny Cleve* und der Baritonist *Max Spilker* ein ritterliches Elternpaar mit prächtigen Stimmen; *Bader* würdig und geschmackvoll ernst als mönchischer Arzt. Stilvoll poetisch, echt legendenhaft die Szenerie von *Pältz.* Ein Abend, der zum Erlebnis werden konnte. Man huldigte Pfitzner und seinem Werk herzlich. *Eugen Schmitz*

FRANKFURT a. M.: Ein russischer Abend. Strawinskij und Mussorgskij. Von *Strawinskij* zum ersten Male in Frankfurt ein Ballett auf dem Theater! *»Pulcinella«,* der Buffo als Vorreiter des neuen Klassizismus. Von der Pulcinellamusik, der gespenstischen Dialektik, die sie Zug um Zug in die traurig verlassenen Themen des großen Pergolese einfügt; von der souveränen Meisterschaft in Satz und instrumentaler Technik, von der diabolischen Grazie eines aristokratischen Spiels, das sich selbst nichts, weder Aristokratie noch Spiel mehr glauben kann, von alldem ist hier oft und rühmend die Rede gewesen. Die Bühnenmusik scheint der Konzertsuite noch überlegen, gibt mehr Kontraste noch, ist reich an thematischen Gestalten, hat Fülle selbst in der Ausgehöhltheit und Tenue in der grimassierenden Melancholie: Meisterstück alles emigrantischen Kunstgewerbes, von Intentionen durchsetzt, die mehr sind als bloß Kunstgewerbe. Aber es muß gesagt sein, daß die Aufführung nichts dazu tat, die außerordentliche Qualität des Werkes herauszustellen. Sie geriet langweilig: der fiktive Klassizismus wurde ihr zum Vorwand, ungebrochen Theater des ancien régime zu spielen. Die musikalische Direktion des Herrn *Martin* war matt, es mangelte ihr an Subtilität sowohl wie an Drastik der Pointe; kein Werk läßt sich weniger aus Routine musizieren als Pulcinella. Völlig unzulänglich blieb die tänzerische Interpretation unter Leitung von Fräulein *Pe-*

tersen: altes Ballett und dies nicht einmal vollbürtig, in musikalischer Exaktheit, sondern versetzt mit neu-russischen Elementen, die nicht aus der Substanz kamen. Das Ballett der Frankfurter Oper bedürfte dringend der Reform, ehe es sich an Strawinskij wagen sollte. Es muß das so drastisch gesagt sein angesichts des Mißerfolges der Aufführung, die das Publikum dem Werk zuschreibt, das langweilte, während sie tatsächlich bloß der Interpretation zuzuschreiben ist. Mit Aufführungen solcher Art liefert man nur denen Vorwände, die ein Interesse haben, neue Kunst von der Oper fernzuhalten. — Entschädigung bot die frische Wiedergabe von *Mussorgskijs* letzter Oper, dem »Jahrmarkt von Sorotschintzi«. Man braucht kein Freund von Folklorismus und Schollenkunst zu sein und kann doch das Werk freudig akzeptieren: zum heute modischen Folklorismus verhält sich das wie schwere echte Bauernmöbel mit Teufelsschnitzerei, geritzten Zeichen und geheimer Lade für den Geldsack sich zur Prosa des Ludwig Ganghofer verhalten. Es ist also die Welt jener Oper unwiederbringlich uns verloren und darf keinesfalls ideologisch ausgespielt werden: so wie sie hier jedoch erscheint, hat sie Realität und Gewalt. Der Text nach einer großartigen Gogolnovelle höchst schlagkräftig angelegt: eine Komödie, in deren Zentrum die alte abgeworfene Mythologie nochmals erscheint, nur als Scherz und Zigeunerlist, gewiß aber doch groß genug, um gleich einem archaischen Baum Bauernfreude und tägliche Trunkenheit zu überschatten; dazu aus dem Jahrmarkt geschöpft und all der bunten Transzendenz des Jahrmarktes voll; kurz ein Opernbuch, das wetterleuchtet wie ganz wenige. Dazu die Musik, vielleicht die vollste, rundeste, die es von Mussorgskij gibt, ohne die Leerstellen der Staatsaktionen, auch nie folkloristisch im Sinne der bloßen Aufnahme von Volksmelodien und Volksliedstil, sondern unvermittelt noch aus den gleichen kollektiven Quellen gespeist, die das Volkslied je und je vielleicht entließen, nie mit der simpeln Freude an Bodenständigem, sondern in der Gebundenheit ihres lokalen Bezirks großen Märchengegenständen zugewandt: eine Märchenmusik, so wenig aufs Bäuerliche zu reduzieren wie echte Märchen. Der Zusammenhang mit dem Liedwerk Mussorgskijs, das oft genug zitiert wird darin, bildet den Stil: es ist eine Liedoper, ein Singspiel für den Jahrmarkt, bar aller schlechten Geschlossenheit des Opernwesens, geöffnet dem unteren Gebrauch und dem Einbruch oberer Intentionen zugleich. Ein Werk, das man dankbar hinnehmen sollte, das von den Opernspielplänen nicht mehr verschwinden dürfte. Die Ergänzung und Instrumentation durch den älteren *Tscherepnin* scheint sinnvoll; bescheiden in der Zutat und doch fähig, dem Werk die Fülle im klanglichen Phänomen zu sichern, die in der musikalischen Substanz angelegt ist. Sie wird sich freilich definitiv erst beurteilen lassen, wenn Mussorgskijs fragmentarische Originalfassung vorliegt; nach den Erfahrungen mit Rimskij ist man skeptisch geworden. Die Aufführung sehr erfreulich; die Direktion von *Martin* hier sehr lebendig und präzis, auch in der »Nacht auf dem kahlen Berge«, die als Intermezzo gespielt wurde. Von den Solisten vorzüglich Frau *Holl* als böse treulose Bauernfrau, dörfliche Urenkelin der Stiefmutter aus Schneewittchen und voller Teufelsangst; gut der sehr musikalische Herr *Vetra* als junger Bauer und Herr *vom Scheidt* ganz den Fantasien angemessen, die wir in Deutschland uns nun einmal von einem russischen Trunkenbold machen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HALLE a. d. S.: Der italienische Librettist F. M. Piave hatte G. Verdi mit der Bearbeitung von Byrons Tragödie »Die beiden Foscari« kein wertvolles und brauchbares Textbuch geliefert. Der Versuch von *Rudolf Franz*, durch eine neue Übersetzung die 1844 uraufgeführte Oper der Bühne zurückzugeben, darf als gescheitert zu betrachten sein. Wohl hat die Unterlage etwas gewonnen, und auch die operativen Eingriffe unseres Oberspielleiters *Aug. Roesler* sind durchaus angebracht und empfehlenswert, aber der Grundfehler, die Unklarheit über die Schuld des jungen Foscari ist geblieben. So steht der Zuhörer den Bühnenvorgängen ziemlich verständnislos und darum gleichgültig gegenüber, zumal es Verdi nicht überall gelang, dem Werk das entsprechende musikalische Relief zu geben. Wir fühlen und ahnen die eminente musikdramatische Begabung Verdis nur; sie tritt noch nicht stark genug in Erscheinung: Genieblitze, noch keine Genietaten. Es fehlt noch das Schmissige, die Verve. Oft schlägt er auch unerwartet leichte, allzu leichte Töne an, wo er auf Tiefenwirkung ausgehen sollte. Derartige Entgleisung verzeiht der Theaterfreund von heute nicht. Es sind Zugeständnisse an die Sänger, Lockmittel für naive Zuhörer. Kommt nun wie bei der hiesigen Aufführung erschwerend hinzu, daß für die an sich meist nicht dankbaren Haupt-

rollen nicht die geeigneten Vertreter zur Hand sind, die durch Stimmpracht und Kunst reichlich banale Episoden zu adeln verstehen, so ist das Schicksal einer solchen Bühnenschöpfung besiegelt, und alles liebevolle Versenken in den Stoff vermag nicht, das zum Tode verurteilte Werk zu retten. *Erich Band* war ein ausgezeichneter Deuter dieser Partitur, aber weder *Gustav Dramsch* als Francesco Foscari (Doge) noch *Heinrich Niggemeier* als Jacopo Foscari, weder *Zdenko Dorner* (Loredano) noch *Grete Blaha* (Lucrezia) waren imstande, den Sieg an seine Fahne zu heften. Es war ein Scheinerfolg.

Martin Frey

HAMBURG: Das Stadttheater, wo Charpentiers »Louise« nachhaltig sich nicht mehr erweisen konnte und nichts Neues erschien, haben die Abschiedsabende der *Giannini* und die doch mit etlichen Einwänden zu bedenkende Polin *Brandowsky-Turska* starken Anteil respektive Neugier wachgerufen. — »Belsazar« und »Lebenslichter«, zwei neue einaktige Opern des jüngeren Wiener Komponisten *Hans E. Peró* (ein Name spanischer Herkunft) hat das Stadttheater mit einer *Uraufführung* bedacht — in der Nähe jenes Gänsemarktes, wo 1722 Telemanns »Belsazar«, der zwei Abende füllte, seine Uraufführung hatte. Das babylonische Schlußkapitel mit der Menetekel-Mahnung, mit viel Judenklage und endgültigem Jehova-Preis nach der Katastrophe, mit nachlässiger Abweichung vom historisch Tatsächlichen (Keilschrift-Dokumente), Anlehnung an Heines Ballade und etlichen Entlehnungen aus der biblischen Historie des Buchs Daniels, ist der langgestreckte Inhalt, den die Wiener Autoren *Knegler* und *Welleminsky* dialogisierten unter allgemach lästiger Betonung der triefenden Lüsternheit Belsazars, des Übersättigten, der eine Abweisung der Jüdin Rahel höhnisch mit einem Trunk aus dem jüdischen Tempelbecher erwidert — worauf die Flammenschrift erscheint, die Daniel (eigentlich Siebziger) als »schöner Jüngling« deutet. Hauptsache ist die Aufmachung mit Lüsternheit, Belsazar in niedrigster Beleuchtung vor viel Weiblichkeit in fragmentarischer Hülle. In der anderen Oper »Lebenslichter« zimmert der Tod, in dessen Bereich die Lebenslichter der Menschen flackern oder verglimmen, Särge. Der Lehrbub, in Wahrheit Amor selber, tauscht verschmitzt eines Geizhalses und seines Mündels Lichter und führt ein Pärchen zusammen. Darauf Volksjubel über das Geprelltsein des Todes. Im Ganzen ein schaler Vorgang, den *Warden* und *Welleminsky* in gereimten Dialog setzten. Peró, als Orchesterkoloristiker fraglos begabt, aber wesentlich abhängig von der überladenen Farbgebung und dem gesanglich spröden Duktus des jungen Korngold, zeigt seine draufgängerische Art auch in wildernder Harmonik und Alterations-Verwegenheiten aller Art und jeglicher Verbrauchtheit der Techniken, ohne erotischen Affektionsnutzen; in der Lichter-Oper noch bescheidener dem Wert nach, bei brüchiger Kantabilität. Stärkeren Nachhall erweckte nur Belsazar infolge einer ganz ungewöhnlich bedeutenden Leistung *Rudolf Bockelmanns* und der Führung *Egon Pollaks*. Sonst hat unsere Oper sich nur um Donizettis »Don Pasquale« bemüht, aber ohne dem hurtigen Secco die federnde Eile zu sichern. *Lohfings* Pasquale war eine Rolle von Belang. Dieser Antiquität folgte des hiesigen *Hermann Erdlen* Pantomime »Der Gaukler und das Klingelspiel« — stofflich (von Hans Leip) und musikalisch eine Angelegenheit, die nur bescheidenen Anteil weckte. Das Gastsingen *Celestino Sarobes* hat (dank der übertriebenen dreisten Agenturanpreisung) in Verdi-Opern zumindest Enttäuschung gebracht.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Die Städtische Bühne hat sich neuerdings für die beiden *Kurt Weillschen* Einakter: »Der Protagonist« und »Der Zar läßt sich photographieren« eingesetzt. Sie ist aber nicht gut damit gefahren. Nicht allein, daß die beiden Werke bei ihrer Erstaufführung mit starkem Widerspruch aufgenommen wurden, sondern es sind auch sofort Protestkundgebungen von angesehenen hiesigen Körperschaften an den Magistrat unserer Stadt abgegangen, so daß ihr Wiedererscheinen im Spielplane vorläufig sistiert ist. Schade um die zu ihrer Einstudierung aufgewandte Mühe, der Ausstattungskosten nicht einmal zu gedenken. Denn an beiden Teilen war nichts gespart. Über Inhalt und Wert der beiden beanstandeten Einakter ist seit ihrem ersten Erscheinen so oft berichtet, daß ich mich hier auf die Feststellung beschränken kann, daß sie trotz darin zu entdeckender eigenartiger Spuren von schöpferischer Kraft als Kunstwerke nicht zu halten sind. Als bühnentechnisch gereift ist die Arbeit des Textdichters *Georg Kaiser* zu bewerten. *Rudolf Krasselt* hat mit überlegener Einsicht Orchester und Solisten durch das Dornengestrüpp der Kurt Weillschen Musik geleitet. *Adolf Lußmann* war ein hervorragender »Protagonist«.

Albert Hartmann

MAILAND: In der Scala folgten rasch aufeinander drei Neuheiten: zuerst »La Maddalena« von *V. Michetti*. Diese Oper entspricht nicht den Erwartungen, zu denen ein Komponist berechtigt, der in früheren Arbeiten zweifellos musikalisches Feingefühl verraten hat. Auch vom technischen Gesichtspunkt aus betrachtet besitzt »La Maddalena« keine Eigenschaften, die Interesse erregen könnten. Die wenigen darin enthaltenen Ideen sind dürftig, farblos und entsprechen nicht dem Ernst des Gegenstandes, der, wenn auch alt und schon vielfach ausgenutzt, dennoch durch einen modernen Komponisten eine in ihren Zielen neuartige und in den Mitteln der Technik und des Ausdrucks originelle Behandlung hätte erfahren können. Nur der Chor erhebt sich hie und da zu leidlicher Wirkung.

»Casanova a Venezia« ist ein »Ballett« von Adami mit Musik von *Pick Mangiagalli*. Der Komponist hat eine leichtflüssige, elegante und gefällige Musik in fast durchgängiger Übereinstimmung mit dem Gegenstande geschrieben und wie in seinen vorhergehenden Balletten mit Erfolg versucht, diese Kompositionsform, die in Italien einst auf der Höhe stand, zu erneuern. Der schauspielerische Teil ist hier dagegen traditionell geblieben, doch mißfällt dies dem Publikum nicht, das dem Werk eine recht günstige Aufnahme bereitete.

Schließlich der »Re«, eine kurze Scherzoper von *Giordano* nach dem Libretto von *Forzano*. Der allerdings nicht neue, aber stets gültige Leitsatz des Gegenstandes ist: »Es ist nicht alles Gold, was glänzt«, wie die anmutige einaktige Fabel zeigt. Der Aufbau der Oper ist gut, und ihr Verfasser erzielt stets die Wirkung, die er beabsichtigt. Die Musik verläuft beweglich; wenn die melodischen Sätze hier auch nicht so reich und ausdrucksvoll sind wie in anderen Werken Giordanos, so werden wir hier durch vertieften instrumentalen Geschmack und sympathische, harmonische Kombinationen entschädigt, welche die vom Komponisten auf dem Gebiet der Technik durchlaufene Entwicklung bezeichnen: kurz, es handelt sich hier um eine zwar nicht geniale Oper, aber doch um eine solche, die gelungen ist und vermöge der Mannigfaltigkeit ihrer Situationen allen Erfordernissen genügt, um zu gefallen. Unter der Leitung von *Toscanini* konnte das Werk nur eine vollkommene Aufführung erfahren.

Lodovico Rocca

MANNHEIM: Das alt-ehrwürdige Institut am Schillerplatz, das in den kommenden Sommermonaten die Tage 150jährigen Bestehens feiern wird, ist eine der vielen mittelstädtischen Operneinrichtungen, die es recht schwer haben, sich durchzubringen. Immer schwieriger wird es, gute entsprechende Kräfte zu bekommen, noch schwieriger, scheint es, sie zu erhalten. Immer ist es noch ein Glücksfall, wenn ein musikalischer Führer gewonnen wird — heute sagt man gern ein Generalissimus — der in seiner Person, in seinem weitumfassenden Können die Bürgschaft bietet für ein gedeihliches, künstlerisches Arbeiten, für eine Erziehung seiner Sängerscharen, seines Instrumentalkörpers und schließlich auch des Publikums. Die Mannheimer Oper kannte und besaß solche Führer, man braucht nur an die Namen Artur Bodanzky, Wilhelm Furtwängler und Erich Kleiber zu erinnern, um nur einige aus dem letzten Jahrzehnt zu nennen. — Für die bevorstehenden Festabende plant man einen Fidelio unter *Furtwängler*, die Zauberflöte unter dem hier selbst amtierenden Generalmusikdirektor *Erich Orthmann*, Palestrina und Rosenkavalier unter der musikalischen Obhut ihrer jeweiligen Verfasser. Man hätte ja gewiß es gerne gesehen, wenn die Mannheimer Oper bei dieser seltenen Gelegenheit einesteils einen Griff in die Fundgrube ihrer einstigen großen Vergangenheit getan hätte — wie interessant wäre z. B. eine Rückschau auf den Günther von Schwarzburg von Ignaz Holzbauer aus der Stamitz-Cannabichperiode gewesen — oder wenn sie einem der jungen Lebenden und Strebenden unserer Tage ein prominentes Hervortreten bei festlicher Gelegenheit verstattet haben würde. Aber nicht nur, daß sie beides außer Acht gelassen, sie hat auch ihre in dem Generalplan für die laufende Saison vorgesehenen Erst- und Neuaufführungen fürs erste sistiert, um ihre Kräfte, ihre finanziellen und ihre künstlerischen, einzig dem Durchführen jenes oben skizzierten Festprogramms zu widmen. Die einzige künstlerische Tat von Belang, die bis heute erflossen ist, war die Wiederaufnahme von Hans Pfitzners Palestrina, der nach jahrelangem Verstummen nun wieder einmal zu uns sprach. Der große Ernst, die ethische Kraft dieser Tragödie schaffenden Künstlertums blieb auch heute nicht ungelöst, wenn auch die Schatten der Resignation, die sich auf die Gestalt des Pierluigi lagern, nunmehr noch trüber ihre Linien ziehen, als ehemals, da das Werk nur Interludium schien, während es heute nach menschlicher Berechnung als Epilog des Pfitznerschen Opernschaffens uns erscheinen will. An dieser Palestrinaaufführung waren *Adolf*

Loeltgen in der tragenden Rolle Palestrinas und *Hans Bahling* als Kardinal Borromeo hervorragend beteiligt. *Erich Orthmann* führte das Orchester mit ruhiger, sicherer Hand.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Die Staatsoper brachte *Jaromir Weinbergers* »Schwanda der Dudelsackpfeifer« heraus und ließ dieser echten Volksoper mit ihrem in ein theatergerechtes Buch gefaßten naiven Märchengeschehen und der frischen, melodiefrohen, im heimatlichen Boden Smetanas verwurzelten Musik eine nach jeder Richtung vollendete Wiedergabe angedeihen. *Hans Knappertsbusch* gab der kunstreichen, durchsichtigen Partitur, in der Weinberger den Regerschüler nicht verleugnet, eine musikantisch-ungebrochene, klangschwelgerische, unsentimental-beherzte Ausdeutung. Die Regie war Ballettmeister *Heinrich Kröller* anvertraut worden, was bei dieser stark vom Tanzrhythmus lebenden Musik durchaus zu rechtfertigen ist. Die Massenszenen, die sich bei aller Diszipliniertheit in freiester Natürlichkeit abwickelten, gerieten ihm unübertrefflich. Sonst ging er mir bisweilen im Betonen eines tänzerischen Elementes etwas zu weit. Das unproblematische Werk, für das *Leo Pasetti* farbenprächtige Kostüme und Dekorationen geschaffen hatte, fand mit *Erik Wildhagen* (Schwanda), *Maria Nezadal* (Dorota), *Julius Patzak* (Babinsky) und *Berthold Sterneck* (Teufel) als hervorragenden Vertretern der Hauptrollen begeisterte Aufnahme, für die der anwesende Komponist im Kreise der Mitwirkenden immer wieder danken mußte. *Willy Krienitz*

MÜNSTER: Im Theater gibt man sich Mühe, den alten Bau durch gute Aufführungen vergessen zu machen. Leider aber bietet das Programm dem zahlungsunfreudigen Publikum wenig Anreiz. Da man den Theaterzuschuß in der bestehenden Höhe von über 500000 Mark nicht mehr zahlen will, beabsichtigt der Theaterausschuß andere Wege zu gehen, um das Theaterleben zu erhalten. Der erste Schritt dazu war die Ausschreibung einer Direktorenstelle, die bisher, sehr merkbar, gefehlt hatte. Endgültige Lösung der Schwierigkeiten aber bringt erst der Theaterneubau.

Rudolf Predeek

OLDENBURG: *Alban Bergs* »Wozzek«, das Werk, an das sich bisher nur Berlin, Prag und Leningrad gewagt haben, das die Wiener Staatsoper wegen seiner Schwierigkeiten und Ansprüche wieder vom Spielplan abgesetzt hat, ist nun von der Provinzbühne in Oldenburg aufgeführt worden. Nicht nur der ungeheuren technischen Anforderungen wegen war die Aufführung ein Wagnis, sondern besonders der Mut des Intendanten *Götze* ist bemerkenswert, in einem Theater, das in einem Zentralpunkt des norddeutschen Konservatismus in künstlerischer und politischer Beziehung liegt, dieses moderne Werk des Schönbergschülers zu bringen.

Der Komponist selbst hielt einen einführenden Vortrag über seine Oper und schuf so die Grundlage für das Verständnis der für moderne Tonsprache ungeschulten Bevölkerung und den vollen unwidersprochenen Erfolg. Das Hauptverdienst an dem Beifall trägt vor allem der musikalische Leiter *Johannes Schüler*, der das Werk voll ausschöpfte und gestaltete. *Jos. Lex* als Wozzek und *Emma Friedrichs* als Marie wurden den Anforderungen ihrer Rollen gerecht und gaben das Letzte intensiver Verkörperung. Die Regie lag in den Händen des Intendanten Götze, der mit dem begabten Bühnenbildner *E. Rufer* für die künstlerische Abrundung sorgte. Oldenburg hat durch seine Tat vor allen anderen deutschen und außerdeutschen Theatern der Großstädte seine künstlerische Höhe gezeigt. Der Komponist betonte in seiner Dankesrede: »Ich kann nur sagen: ich stehe vor einem *Wunder*, erklärbar nur durch die Liebe und Nacheiferung des ganzen Personals und des — Publikums.«

Manfred Bukofzer

PARIS: Die Opéra ist aus ihrer Lethargie erwacht: im Februar brachte sie die »Trojaner« in einer Neueinstudierung heraus. Berlioz hatte das Werk vor etwa 70 Jahren dieser Bühne zugedacht. Dank geschickter Inszenierung und notwendiger Kürzungen (das ganze Werk hat nicht weniger als acht Akte) konnten beide Teile »Die Einnahme von Troja« und »Die Trojaner in Karthago« an einem normalen Theaterabend gegeben werden, anstatt sie, wie Felix Mottl in Karlsruhe, an zwei Abenden zu spielen. Diese Reprise zur Auffrischung der Erinnerung an Berlioz verlief nicht übermäßig prunkvoll. Die Interpretation war im großen ganzen matt und wenig in Übereinstimmung mit den Absichten des Komponisten. Die Chöre jedoch erwiesen sich diesmal als recht gut und die Tänze waren interessant.

Unter dem Titel »Opéra privé« hat Frau *Kousnezoff-Massenet* auf der Bühne der Champs-Elysées ein Theater geschaffen, das sich ausschließlich mit russischer Musik befaßt. Wir sollen hier die Werke als Drama kennen lernen, die uns Agreneffs Russische Oper bisher nur im Konzertsaal vermittelte. Vier Opern sind bis jetzt aufgeführt worden, und zwar mit nur russischen Sängern und Choristen und dem Orchester der *Straram*-Konzerte: »Fürst Igor« von Borodin, »Das Märchen vom Zaren Saltan«, »Schneeflöckchen« und »Die Sage von der unsichtbaren Stadt Kitesch« von Rimskij-Korssakoff. Diese halb legendären, halb historischen Sujets geben wohl Anlaß zu szenischer Prachtentfaltung, in ihrer vollendeten Aufführung aber waren sie für viele Zuschauer eine Offenbarung. Der Erfolg war groß. Außer »Schneeflöckchen«, das vor zwanzig Jahren in der Opéra Comique gespielt wurde und Bruchstücken des »Fürst Igor« durch die russischen Balletts war bisher keine der Opern auf einer Pariser Bühne erschienen. Eine ausgezeichnete Truppe — Frau Kousnezoff an ihrer Spitze — Chöre von seltener Vollendung und *Cooper* als musikalischer Leiter sichern diesen Werken wirklich bewunderungswürdige Aufführungen. *J. G. Prod'homme*

STUTTGART: Zwei Uraufführungen an *einem* Abend und noch eine Erstaufführung dazu, so etwas ist nur in der Zeit der Kammeroper möglich. Den Saul von *Hermann Reutter* hat man im vorigen Jahre bereits in Baden-Baden gesehen, inzwischen ist er auch anderwärts aufgetaucht, aber für die hiesige Aufführung ist die Partitur etwas reicher ausgestattet worden und das kam ihr zugute. Wenn nur Reutter nicht fortwährend harte und eckig aufeinanderstoßende Klänge brächte! So etwas erträgt man allenfalls bei polyphoner Stimmführung, aber diese findet man selten bei dem beharrlich ohne stilistische Bindung irgendwelcher Art fortmusizierenden Komponisten. Saul bleibt aber ein Bühnenstück von fast unerhört starker Wirkung. Begründet liegt sie in erster Linie im Text von *Lernet* und zu ihrer Steigerung trägt die Musik nirgends mehr bei, als beim Eintritt des Davidspiels im Orchester. Dieser ersten Aufführung folgte unter dem blassen Titel »fünf Szenen« *Der Verlorene Sohn*, komponiert auf denselben Text, dessen sich Darius Milhaud bei seinem kantatenartigen Werk bedient hat, ebenfalls von *Hermann Reutter*. Hier herrscht völlige Loslösung von allem Dramatischen, auf der Bühne auch notgedrungen Verzicht auf szenische Ausschmükkung, mit dem unvermeidlichen Ergebnis, daß man nur noch lebende Bilder zu sehen scheint, deren Darstellern wenigstens die Freiheit des Singens gewährt bleibt. Selbstkasteiung der Bühne könnte man es heißen und man sieht nicht ein, warum als Schauplatz der Aufführung nicht einfach der Konzertsaal gewählt wird. Die Musik, wenig differenziert gehalten und etwas kühl ausgefallen, hat doch wieder Stellen, die als Seelenschilderungen anzusehen sind und in das Innere der singenden Personen hineinblicken lassen, aber allzu viele sind es deren nicht. Die letzte Uraufführung betraf die Duodezoper »Gazellenhorn« von *Hugo Herrmann*, ebenfalls einem bereits zu Namen gelangten schwäbischen Tonsetzer. Die Handlung ist kaum mehr als eine Tanzszene mit lyrischem Einschlag. Verlockung des indischen Aszetennovizen Gazellenhorn durch die Königstochter. Das den Göttern wohlgefällige, von stumpfsinnigen und grämlichen Mönchen vergebens verhinderte Werk gelingt ohne Aufwand besonderer Mühe. Herrmann schreibt flüssig, er hat seine eigensinnigen Neigungen, vom Natürlichen abzuweichen, ganz oder doch beinahe ganz aufgegeben. Mehr als auf dem Gebiete der eigentlichen Oper eröffnet sich für Herrmann mit dem Ballett oder mit der Filmmusik (vgl. Baden-Baden 1928) die Aussicht, sein Talent nach der vorteilhaftesten Seite hin auszubilden. »Gazellenhorn« ist ein nicht ganz gelungener, zudem am ungünstigen Objekt vorgenommener Versuch Herrmanns, auf der Bühne Fuß zu fassen. *Hany Stangenbergs* auf Stilisierung des Bühnenbildes ausgehende Inszenierung verriet eine straffe Hand, mit *Fritz Windgassen* war eine hervorragende Sänger- und Schauspielerkraft für die Titelpartie gefunden, während *Domgraf-Faßbaender* als der Verlorene Sohn sich gesanglich auszuzeichnen wußte. Alle drei Werke unterstanden der musikalischen Leitung von *Carl Leonhardt*. Leichtere Stabführung wäre hin und wieder erwünscht gewesen, die Stärke dieses Dirigenten liegt darin, stets klare Bilder zu schaffen, der Gliederung der Musik genau zu folgen und jede Unbestimmtheit auszuschalten.

Alexander Eisenmann

WIEN: Die Führung des Operntheaters, die längst auf Plan und System verzichtet hat, bleibt in ihrer fatalistischen Ergebenheit zur Gänze auf das Walten des Zu-

falls angewiesen, und man muß dankbar sein, wenn ihr der Zufall ein so nettes und wertvolles Spielzeug wie *Maurice Ravels* »Zauberwort« — »L'enfant et les sortilèges« — in die Hände spielt. Im Original dokumentiert der Titel des Werkes noch deutlicher die Überzeugung der raffinierten Franzosen: daß der Opernbesucher ein »Kind« sein und mit »Zaubereien« unterhalten werden will. Während die deutsche Übersetzung hier aus eigenem eine gefühlsbetonte Pointe dazu gibt; denn das Zauberwort, das den Spuk lebendig gewordener Schulbücher und Einrichtungsgegenstände, miauender Katzen und quakender Frösche, tanzender Libellen und singender Eichhörnchen endlich bannt, dieses Zauberwort lautet: »Mama!« Ravel begleitet das harmlose Geschehen mit einer entzückenden, geistreichen, miniaturhaften Musik. Jeder Takt bezeugt seine stilistische Eigenart, die aus Debussys Impressionismus erwachsen ist und dessen gedämpftem, pastellhaftem Tonbild mit lebhafteren Farbentupfern und mit den Bruchstücken eines härteren Lineaments versieht. Seine Spezialität ist es, den Hörer solcher Art sacht in den modernsten Klangbezirk zu führen, ihm etwa auch polytonale Bildungen mund-, beziehungsweise ohrgerecht zu machen. Das Ganze ist ein anmutiges Nichts; aber bewundernswert bleibt die artistische Meisterschaft des Franzosen, der das flüchtige Spiel in sichere Form zu bringen und ihm den Stempel exquisiter und origineller Kunst aufzudrücken weiß. Seine Maxime ist es, den künstlerischen Zweck sozusagen durch die Auserlesenheit der angewandten Mittel zu heiligen; und im Banne der vielen geistreichen Bonmots melodischer, harmonischer, instrumentaler oder koloristischer Prägung vergißt man die Dürftigkeit der Substanz wie das Undramatische der Begebenheit. Obschon der Gesamteindruck ein wenig darunter leidet, daß der Komponist die einzelnen Episoden zumeist nur zögernd oder gar widerstrebend in Fluß kommen läßt und sich dann wieder nicht entschließen kann, sie rechtzeitig zu verabschieden. Die Inszenierung — Regie *Lothar Wallerstein*, Dekorationsentwurf *Eugen Steinhof* — zeichnet sich nicht gerade durch starke und originelle Einfälle aus; sie zaubert in alterprobter, im Grunde herzlich primitiver Ballett- und Opernweise. Dagegen verdient die Wiedergabe des musikalischen Teiles unter *Hegers* feinfühliger, diskret abschattierender Leitung vollste Anerkennung.

Heinrich Kralik

KONZERT

BERLIN: Viel Neues gibt es nicht. *Günther Raphael* hatte die Ehre, von *Furtwängler* aufgeführt zu werden. Seine Variationen über ein eigenes Thema für großes Orchester bezeugen einen Geist, der vielleicht von den Schlagworten der Moderne etwas weiß, sich aber nicht um sie kümmert. Damit ist freilich noch nicht gesagt, daß seine Musik, die so gemächlich an dem Thema bastelt, durchwegs fesselnd sei. Im Gegenteil: man empfindet auf die Länge der Dauer die Dauer der Länge sehr. Doch gibt es inmitten dieser besinnlichen Romantik sehr hübsche instrumentale Einfälle, die sich kontrapunktisch verknüpfen. Nicht das, was ist, sondern was daraus werden kann, interessiert. Und Ungeduld ist nicht am Platze. Sonst schwimmen wir im Strom des Gestrigen. Gipfel reproduktiver Kunst erscheinen: *Ossip Gabrilowitsch* bei *Furtwängler*, wo er Brahms' B-dur-Konzert feingeistig gestaltet, und bei *Walter*, wo er Mozart, teils allein, teils mit dem Dirigenten am Klavier, zart nachzeichnet. Bisher also hat sich nur der Pianist Gabrilowitsch hören lassen, der Dirigent kommt später. *Wilhelm Backhaus* macht durch seine pianistische Überlegenheit staunen. Es taucht auch, unter den Sängern, *Louis Graveure* wieder auf, um freilich als Bariton, nicht als Tenor zu siegen. Man hört *Vera Janacopulos*, Meisterin musikalischer Diktion, im vielsprachigen Lied. — Die *Singakademie* feiert sich und Bach in der Matthäus-Passion. —

Man kann zur Abwechslung und aus Gerechtigkeitsgründen einmal auch von dem *Berliner Sinfonieorchester* und seiner Tätigkeit sprechen. Wenn mit Recht zu bemängeln ist, daß dieses Orchester allzu rasch von Hand zu Hand geht und darum sich nur schwer zu organischer Einheit fügt, so ist doch zu sagen, daß seine letzten Konzerte immerhin Niveau hatten. Dieses wird von *Ernst Kunwald* selbstverständlich gegeben; aber die letzten Wochen haben durch den sehr gewandten Dirigenten *Wladimir Shavitch* eine willkommene Ergänzung der Betätigung dieses Orchesters in neuerer Musik gebracht. Hier ist auch anzumerken, daß der Rundfunk sich mit einem eigenen Konzert in der Singakademie am Musikleben beteiligte und den englischen Dirigenten *Albert Coates* für die Vorführung englischer Musik gewonnen hatte. Freilich war diese nur durch Elgar und Vaughan Williams vertreten, die den Kunstwillen einer älteren Generation dar-

stellen. Jedenfalls ist die gute Absicht und ihre sehr erfreuliche, geschlossene Durchführung zu rühmen.
Auch von den Taten des neuen *Hochschulchores*, der erst auf dem Wege ist einer zu werden, wäre zu berichten. Was er unter *Zemlinsky* an Kodalys schönem Psalmus Hungaricus und an Janačeks mosaikhafter Festlicher Messe geleistet hatte, fand eine nur sehr mäßige Fortsetzung in einem Karfreitagskonzert mit geistlicher Musik, das *Bruno Kittel* leitete. Dabei erging es Heinrich Schütz und seinem Magnificat besonders schlecht.
Ensemblemusik *Thereminscher* Apparate im Verein mit Menschenstimme, Klavier, Harmonium, Celesta war nicht geeignet, Hoffnungen auf eine Befruchtung des musikalischen Schaffens durch Ätherwellen zu erregen. Man wird sich mit der Feststellung des Phänomens begnügen müssen und im übrigen gern zu den bisherigen Mitteln unserer Kunst zurückkehren. *Adolf Weißmann*

BARMEN-ELBERFELD: Das »Weihnachtsoratorium« des Schweizers *Ernst Kunz*, das in Barmen durch den *Oratorienchor (Hermann Inderan)* seine deutsche Erstaufführung erlebte, unternimmt in seinen drei Teilen (Text der beiden ersten von Eduard Fischer, des dritten von Kunz) ähnlich wie das Grabnersche Werk den Versuch, der schlichten Gleichförmigkeit der Stimmung durch Einfügung dramatisch belebterer Partien zu begegnen. In zahlreichen Bildern vorwiegend idyllischen Charakters gleiten die Ereignisse am Hörer vorüber. Die sprachliche Fassung ist edel und kommt der Vertonung entgegen. Diese selbst leidet unter einem fühlbaren Zwiespalt. Der Komponist ist von der Schönberg-Nachfolge zur Tonalität zurückgekehrt, ohne die Spuren dieser Wandlung ganz verwischen zu können (am wenigsten in den gesanglichen Partien). Sympathisch berührt die Ehrlichkeit seiner Tonsprache, der man überall das innere Verbundensein mit dem Stoff anmerkt. Am geschlossensten und auch inspiratorisch am reichsten bedacht ist der Schlußteil. In der Faschingszeit spielte *Paul Hindemith* sein Bratschenkonzert. Eine »Partita über drei Kirchenlieder« von *Hermann v. Waltershausen* erwies sich als vorwiegend gekonntes Werk. Edelsten Gehalt in großer Form birgt *Kaminskis* »Werk für Orchester«, eine Umarbeitung seines Streichquintetts.

Walter Seybold

BREMEN: Die Aufwärtsbewegung im Konzertleben Bremens hält an. Die schönen neuen Konzertsäle der »Glocke« (Domsaalbau) reizen die Neugierde des Publikums. Dazu kam, daß in den *Philharmonischen Konzerten* einmal Erkrankung und dann Beurlaubung von *Ernst Wendel* zu auswärtigen Verpflichtungen Ersatz durch hervorragende Gastdirigenten nötig machte. So dirigierte *Franz v. Hoeßlin* ein aus den heterogensten Stil- und Volkselementen gemischtes Programm. Das Beste daran waren Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven, deren Wiedergabe sich durch die geistig beherrschte und lebensprühende Auslegung des Dirigenten auszeichnete. Ein vortreffliches Beispiel eines geschlossenen und doch Abwechslung bietenden Programms brachte das 9. Konzert der Philharmonie unter *Ernst Wendel* mit der Pastoralsinfonie von Beethoven und dem Violinkonzert von Reger. *Adolf Busch* spielte das Konzert mit einer wuchtigen Vollendung, wie eben nur er ein so gigantisches Werk spielen kann. Frisch wie am ersten Tag (1739) wirkte im 10. Konzert Händels herrliches Oratorium »Israel in Ägypten« mit der feurigen Wucht des stark aufgefrischten und vorzüglich disziplinierten *Philharmonischen Chores* und mit ausgesuchten Solisten, unter denen *Albert Fischer* und *Ria Ginster* weit herausragten. In der Martinikirche machte uns ihr Organist *Heinz Bergmann* dankenswerter Weise mit einem Teil von Bachs »Musikalischem Opfer« bekannt, wobei Heinz Bergmann selber mit anerkennenswerter Kraft und Sicherheit den Orgelpart und besonders eindrucksvoll die sechsstimmige Fuge bewältigte. Die Triosonate für Flöte (Professor Kratzi), Violine (Lina Schwarze) und Cembalo resp. Cello (H. Therstappen und Martin Corssen) stand als wertvollstes Stück des »Opfers« in der Mitte des Programms. Im Künstlerverein erspielte sich das ausgezeichnete *Dresdener Bläsersextett* (Fritz Rucker, Joh. König, Karl Schütte, Paul Plöttner, Wilh. Knochenhauer und Kapellmeister Theo Blumer am Klavier) besonders mit Rimskij-Korssakoffs nachgelassenem Quintett einen fast sensationellen Erfolg. Unter den einheimischen Musikfaktoren verdient der *Bremische Lehrergesangverein* unter *Eduard Nössler* besondere Anerkennung. *Gerhard Hellmers*

CELLE: Das zweite deutsche *Heinrich Schütz-Fest* wurde unter außerordentlich starker Beteiligung aus den Kreisen der Ju-

gendbewegung, der Musikwissenschaft und der musikalischen Praxis in der schönen, alten, nach heutigem Zustand und nach ihrer Geschichte gleich gut geeigneten Herzogstadt *Celle* abgehalten. Veranstalter waren die deutsche *Schützgesellschaft* (Sitz Dresden) und die *Musikgemeinde* (Musikantengilde) zu Celle. Schütz wurde in erster Linie als Komponist geistlicher Musik vorgestellt und könnte als solcher denen recht geben, die das Nachhinken der Musik hinter anderen Kulturbegebenheiten behaupten. In dem gleichen Sinne, wie hundert Jahre vor ihm Luther die Kirche reformiert hatte, reformiert er die Kirchenmusik; das lutherische Mehr-als-Theologe wird zum schützischen Mehr-als-Musiker. Wie Luther sich bewußt ist, die alte Kirche fortzusetzen, so ist (das darf nicht übersehen werden) Schütz sich bewußt, daß sein neuer Stil fest im alten verankert sein müsse. Nicht Zerstörungswut, nicht blinder Haß hat dem einen nach dem andern die tiefgründige Kraft zur Erneuerung gegeben: die Größe der außerberuflichen Persönlichkeit verlieh ihrem Werk die vorbildliche, nicht nachahmungsfähige Wucht, das Zeichen der Einmaligkeit. Der ganz merkwürdigen Rationalisierung der Lehre vom Irrationalen durch Luther entspricht bei Schütz eine jede dogmatische Gebundenheit hinter sich lassende, durchaus neuartige Sichtung des Stoffes, eine juristisch urteilende, plastisch formende Kritik der dichterischen oder biblischen Textvorlage. Zeitgenosse Luthers wäre Schütz als Musiker (und damit wohl auch als Mensch) zugrunde gegangen; seine Kunst wird von der humanistischen Welle spät erreicht: das rettet ihm Leben und Wirkung über den körperlichen Tod hinaus.

Schützens Stil hat wirklich, wie die Reformation, seinen Ursprung in humanistischen Gedankenkreisen; sie durchsetzen den korporativen Charakter spätmittelalterlicher Denkweise mit dem Sauerteig des Individualismus. Das von Jahrhunderten geprägte Christusideal wird nun endlich auch von der Musik neu gesehen. Gesehen, denn Schütz war, wie ein Blick auf das Leipziger Ölbild lehrt, ein *Augenmensch*. Sein Weg führt nicht durch Nacht zum Licht, sondern aus der weltlichen Klarheit an das Geheimnis des Unerforschlichen, durch das Rationale zum Irrationalen. Weltlich ist denn auch sein Kunstmittel: die am Studium der heidnischen Vorzeit entwickelte *Monodie*.

Die cellenische Musikantengilde, die vokal und instrumental unter der Leitung des hochgesinnten *Fritz Schmidt* musiziert, trug mit ausdauernder Begeisterung die Hauptlast des Festes. Nicht immer wollte die künstlerische Kraft ausreichen, und man weiß ja, mit welcher Entschiedenheit die Jugend eine ethische Bewertung über die ästhetische stellt; auch macht das neue Verhältnis zwischen »Künstlern« und Zuhörern — diese werden bei jeder Gelegenheit zu tätiger Teilnahme aufgefordert — die kritische Stellungnahme schwierig. So wurde denn die Aufführung sowohl der gewaltigen Matthäus-Passion wie der älteren, von Instrumenten begleiteten Auferstehungshistorie zu einem durch die Musik vermittelten religiösen Ereignis. Lebhaftes Interesse fand eine kleinere Choralpassion ebenfalls nach Matthäus, deren Geheimnis allerdings vor der Aufführung schon gelüftet wurde: diese als Celler Passion bezeichnete Komposition ist 1608 in Helmstedt gedruckt und stammt von Thomas Mancinus. In einem vom Landesbischof *D. Marahrens* abgehaltenen Gottesdienst mit reicherer liturgischer Ausstattung kamen kleinere geistliche Musiken (Dialoge, ein Konzert »Jubilate deo«) von Schütz zu Gehör. Eine weltliche Abendmusik gab mit buntem Inhalt, darunter zwei Madrigalen und einem Monologe des auch hier mächtigen Meisters einen Querschnitt durch die Arbeit einer Jugendmusikgruppe. Mit außerordentlich klarer Anlage und feiner, aus ihren Erfordernissen hervorgehenden Registrierung spielte *Fritz Heitmann* Stücke norddeutscher Meister des 17. Jahrhunderts. Neben ihm war man folgenden Künstlern zu hohem Dank verpflichtet: *Hanna Weinnoldt* (Geige), *Elisabeth Höngen* (Alt), *Hans Hoffmann* (Tenor), *H. J. Moser* (Baß), *Paul Gümmer* (Baß), *Wilhelm Redepenning* (Cembalo). Ein von *Heinrich Spitta* (Berlin) gehaltener Vortrag über »Schütz und seine Zeit« führte tief in das Wesen des in seiner genialen Größe fast mythisch gewordenen Mannes ein. *Th. W. Werner*

DORTMUND: Unsere letzten Sinfoniekonzerte unter *Wilhelm Siebens* überlegener, immer mehr mit dem tüchtigen städtischen Orchester verwachsenden Leitung brachten an Neuheiten nicht eben sehr Ertragreiches. Im Extremen bewegten sich eine tonale, aber nicht allzu persönliche, ernste, doch trotzdem nicht eben eindringliche Suite von *Wedig* (Bonn) und ein undankbares, wenig ausdrucksreiches Violinkonzert von *Kurt Weill*, das *Stefan Frenkel* unentwegt eifrig spielte. Da war uns das etwas abgestandene

doch melodische Konzert von Goldmark doch lieber; *Marta Linz* führte sich in ihm mit sauberem, doch etwas kleinem Tone ein. Hervorragendes bot *Ernst Riemann*. Dazu ertönte Sinfonisches von Bach, Berlioz, Brahms, Reger, Schubert, Strauß meist lebensvoll und packend. — Der »*Musikverein*« unter gleicher, impulsiver Leitung brachte *Hermann Reuters* eklektisches, aber ehrlich empfundenes und gutgearbeitetes Chorwerk »Le laudi« zu recht erfolgreicher hiesiger Erstaufführung. Der Chor zeigte gute Besetzung und erhebliche Fortschritte. Unter den Solisten ragte *Berta Kiurina* als künstlerisch vollendete Interpretin des Sopranparts hervor. Im übrigen bot *Lamond* einen eindrucksstarken Beethoven-Abend. Der Spanier *Celestino Sarobe* führte sich glänzend ein. *Otto Heinermann* brachte sich mit Schubert und Schumann als grundmusikalischer Pianist in Erinnerung. *Theremins* sogenannte »Musik aus der Luft« enttäuschte sanft, doch entschieden. *Theo Schäfer*

FRANKFURT a. M.: Die *Jazzklasse* des *Hochschen Konservatoriums*, die ihrem Initiator *Sekles* so viele törichte Angriffe eintrug, stellte sich unter der außerordentlich musikalischen und materialkundigen Leitung von *Matyás Seiber* der Öffentlichkeit vor und legitimierte sich aufs beste. Es sollte nicht darüber zu streiten sein, daß, da der überwiegende Teil der musikalischen Jugend gezwungen ist, sich mit Gebrauchskunst das Brot zu verdienen, einer solchen Gebrauchskunst der Vorzug zu geben ist, die sauber und phantasievoll vorgebracht wird, gegenüber dem hochmütigen Dilettantismus solcher, die den Anforderungen des Gebrauchs nicht zu genügen wissen. Darüber hinaus ist für die eigentliche musikalische Praxis die Jazzschule zu begrüßen als ein Mittel der Emanzipation der Akzente vom guten Taktteil, die heute aus dem fortgeschrittenen Stande der Interpretation selber sich ergibt. Man wird darüber freilich nicht verkennen dürfen, daß vom Jazz, dessen musikalische Substanz ja weit hinter aller musikalischen Aktualität zurückblieb, fürs *kompositorische* Verfahren nichts mehr zu hoffen ist, daß alle Möglichkeiten des Jazz in seiner kunstgewerblichen Sphäre sich rasch erschöpften, daß die Sphäre als solche bereits der Erstarrung verfiel. Gerade darum indessen wurde sie reif für die Pädagogik, die je und je lieber vom Gewesenen als vom Seienden lebt. — Bei *Wendel* einige Novitäten, in den Montagskonzerten. Seine Hand ist in der Wahl nicht allzu glücklich, mit Grund; es spielt da jene ominöse Vorstellung von der »gemäßigten Moderne« herein, die als sicheren Besitz hüte, was vorher experimentell erzeugt ward; während in Wahrheit die vermittelnden, nachträglichen Stücke niemals in sich rein ausgeformt sind, sondern das Alte auflösen und das Neue verfälschen. Die Tripelfuge von *Kurt v. Wolfurt* ist ein anständiges, nachregerisches Stück; ob nach dem Zerfall der Tonalität die tonale Prätention solcher Fugengebilde überhaupt noch zu realisieren ist, läßt sich bezweifeln, sie ist hier mit einigen linearen Überschneidungen montiert, gewinnt aber keine größere Evidenz damit. Erfreulich die Bekanntschaft mit einem Zyklus von Orchesterliedern nach Stormgedichten, dessen Aufführung der Komponist *Klaus Pringsheim* selbst leitete. Sie wirken durch einen spezifischen Ton, der mehr aus der menschlichen als aus der musikalischen Substanz vielleicht kommt, aber sich doch sehr klar anzeigt. Pringsheim geht von Mahler aus, bezeugt damit allein schon besseren Instinkt als sonst die nachstraußischen Neudeutschen, und unterwirft die Mahlerschen Mittel einer Ökonomie, die schon von heute ist. Man möchte hoffen, daß diese Ökonomie auch die Mittel selber verändere, nicht nur ihren Einsatz; dann könnte hier ein sehr eigener Weg zur Aktualität dialektisch gefunden werden. Es stört daran nur die retrospektive, kulturkonservative Nuance der Textwahl. — Zum Schluß ein Klavierkonzert von *Wilhelm Groß*, ein Kabarettstück mit viel Tangorhythmus, etwas Saxophonklang, dann wieder Schrekerischen Geigen, geschicktes Kunstgewerbe, nur zu breit ausgeformt; übrigens vom Komponisten ausgezeichnet gespielt. — Der Sängerchor des *Lehrervereins* brachte als *Uraufführung* die »Sinfonische Kantate« »Hafis« von *Waldemar v. Baußnern*. Es ist zu bedauern, daß *Fritz Gamke* seine Arbeit und die des tüchtigen Chors an ein Werk wandte, das für solche Mühe keinen Dank in sich trägt. Die Kantate ist ein Kompendium alles dessen, was uns an der Kunst der vorigen Generation mit Fug unerträglich wurde: vermessen im Beginn, die Lyrik des reifen Goethe zu bewältigen; bombastisch aufgedonnert im pathetischen Ton und im Orchesterkolorit; zwischen pedantischer Dürre und Talmiekstase schwankend: eine wahre Siegesallee. Es gilt, vor solchen Gebilden auch endlich mit dem Glauben aufzuräumen, sie könnten zwar epigonal und veraltet, in sich aber »technisch«

gut sein. Die musikalische Evolution hat rückwirkende Kraft, was sich ihr entzieht, ist nie in sich gut, und die Mittel können jeweils nur zu ihrer Stunde adäquat eingesetzt werden; eine jederzeit zu handhabende, sichergestellte Technik gibt es nicht. So ist denn auch die Hafiskantate, an einem ernsthaften Maßstab gemessen, schlecht komponiert; harmonisch nicht rein ausgehört, thematisch durchwegs unplastisch, instrumental geschmückt, nirgends im Klang rein dargestellt, auch kontrapunktisch unprofiliert, wahllos Allerweltsstimmen übereinanderschichtend; im Chorsatz durchwegs zu simpel gegenüber dem polyphonen Aufwand des instrumentalen Parts. Es muß das so schroff ausgesprochen werden, um endlich der wuchernden Pseudomonumentalität jener Musiksphäre die Ideologien zu zerschlagen, die ihr stets noch vom kritischen Respekt dargereicht werden. Solcher Respekt, von der extensiven Fülle des Musikalischen darin düpiert, erhält allein heute jene radikal scheinhafte Kunst am Leben.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Die Philharmonischen Konzerte klangen mit Bruckners V. unter *Karl Mucks* Führung zu Brucknerscher Majestät, seiner Urfülle und Allumfassung sehr gewichtig aus. Auch *Ossip Gabrilowitsch* (der Detroiter Sinfonieleiter) hatte dort mit Beethovens fünftem Konzert starke Eindrücke geweckt. Unter *Eugen Papst* hat in der Philharmonie *Suters* oratorische Kantate »Le Laudi« einen besonders großen Erfolg — chorisch wie solistisch — errungen. In *G. Brechers* Schlußkonzert, wo *Horowitz* eigentliche Zugkraft übte, fand die *Uraufführung* von *Herm. Erdlens* sinfonischem Marsch »Aufbruch« trotz der Zwiespältigkeit der Anlage und Durchführung einen freundlichen, örtlich angewärmten Beifall. *Alfr. Sittard* brachte mit dem *Michaelischore* Bachs Johannes-Passion in jener reduzierten Besetzung beider Faktoren, die Bachs eigene Praxis und Mittel nahelegen konnte, wirkungsreich zur Geltung.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Im 4. Abonnementskonzert des Städt. Opernhauses erlebten wir *Siegmund v. Hauseggers* »Natursinfonie« als lokale Neuheit, eine groß gewollte, gut gekonnte Orchesterdichtung mit eindrucksvollen Episoden, besonders in dem in kunstvoller polyphoner Steigerung aufgebauten zweiten Teil, dessen Wirkung sich aber unter dem trotz seiner Bombastik wenig sagenden Finale verflüchtigt. Der Komponist dirigierte sein Werk. In einem anderen dieser Konzerte kam *Rudolf Krasselt* mit *Ernst Křeneks* »Potpourri« op. 54 zurecht. Man findet sich am besten damit ab, wenn man es als eine mit allerlei Jazz aufgetakelte Burleske hinnimmt. Eine im Anschluß daran von *Maria Hussa* gesungene Konzertarie von demselben Komponisten nach Worten aus Goethes »Stella« bringt über der geschraubten musikalischen Fassung nur geringe Ausbeute an Stimmungswerten. Als ein mit handwerklichem Geschick geformtes Stück kombinierender Verstandestätigkeit bot sich bei gleicher Gelegenheit eine Tripelfuge von *Kurt v. Wolfurt* dar. Einer weit erfreulicheren, gleichwohl verspäteten Neuheit: Franz Schuberts großer Es-dur-Messe, wahrte die *Hannov. Musikakademie* unter *Josef Frischen* in vollendeter Aufführung ihre eindrucksvolle, erbauliche Wesenheit.

Albert Hartmann

LENINGRAD: Das zweite Drittel der Philharmoniesaison 1928/29 ist recht lebhaft verlaufen. Von ausländischen Dirigenten erschien nur *Hans Knappertsbusch*, der eine reiche Reihe von Konzerten gab mit Werken von Mozart, Franckenstein, Richard Strauß, Beethoven, Tschaikowskij und schließlich Johann Strauß, dessen Walzer einen ganzen Abend füllten. Von ausländischen Solisten sind zwei Namen — *Béla Bartók* und *Emmanuel Feuermann* — zu nennen. Der erste spielte eigene und auch andere Werke (von Beethoven, Bossi, Marcello, Scarlatti, Kodály) mit und ohne Orchester; der zweite nahm teil an den Orchesterkonzerten und gab eigene Celloabende (Werke von Brahms, Bach, Haydn, Locatello, Pergolese, Toch). *Russische* Dirigenten gab es viel zu hören: unter *N. Malko* wurden gespielt: Prokofieff (2. Sinfonie), Skrjabin, Schumann (Manfred), Wagner, Schtscherbatschoff (Sinfonietta), Paul Hindemith und Rachmaninoff (»Glocken«). *S. Wassilenko*, der Moskauer Komponist und Dirigent, führte seine Werke, Transkriptionen alter Meister und das Klavierkonzert von Rachmaninoff auf. (Solist: *J. Renzin.*) *Wl. Dranischnikoff* dirigierte den Orpheus von Monteverdi-Malipiero. *W. Ssuk* (Moskau) dirigierte Beethoven und Tschaikowskij. *G. Scheidler* (Moskau) spielte Tschaikowskijs sinfonische Werke. *A. Gank* führte Werke von Glinka, Bachs Choralvorspiele (Bearbeitung von A. Schönberg) und Schubert auf. Ferner hatte man wieder den großen Genuß, das *Hindemith-*

Amar-Quartett zu hören (Hindemith, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Strawinskij, Martini, Schubert, Dvořak). *M. Poliakoff* gab Violinkonzerte mit Werken von Händel, Glasunoff, Bach, Mozart, Saint-Saëns. *Die Gesellschaft für Kammermusik* (der ehemalige Verein für Kammermusik) richtete in dieser Saison eine Reihe von Konzertzyklen ein, unter ihnen eine Schubert-Serie und eine Serie von moderner Musik, unter Mitwirkung des Komitees für moderne Musik am Staatlichen Kunsthistorischen Institut.
Die *Akademische Kapelle* gab eine Uraufführung »Das Lied vom Sonnenträger« — Text von N. Klujeff, Musik von *Andrej Paschtschenko*. Im Konservatorium wurde eine Reihe von Orchesterkonzerten zu Ehren von A. Glasunoff gegeben unter Teilnahme von Leningrader und Moskauer Dirigenten. Die vor zwei Jahren erschienene Sinfonie von D. Schostakowitsch ist hierbei rühmend zu nennen. *Georg Rimskij-Korssakoff*

LONDON: Die eigentliche Produktivität lag diesen Monat auf dem Gebiet der Kammermusik. Wohl machte uns das letzte *BBC-Konzert* unter der schwerfälligen Leitung *Albert Coatis* mit einer Quasi-Novität, *de Sabatos* sinfonischer Dichtung »Juventus«, bekannt, aber dieses Werk trägt das Datum 1919 und den Stempel der Nach-Straußschen Periode. Ich genieße Strauß lieber im Original; geschickte Mache in diesem Stil ist kaum mehr zeitgemäß. Der Lichtstrahl in diesem dickflüssigen Konzert, das mit Skrjabins »Poème de l'Extase« endete (auch dieses Werkes sich überbietende Klimakta wollen nicht mehr zünden!), war ein Händel-Konzert, das *Wanda Landowska* auf ihrem Klavizimbel spielte, wie eben nur sie es kann. Höchste Vollendung einer feinnervigen Kunst. Als Novität mag immerhin, der Seltenheit der Aufführung wegen, noch *Ethel Smyths* Messe in D gelten. Bedeutend war die Wiedergabe nicht gerade, trotz *Arthur Faggis* redlicher Bemühungen, desto bedeutender aber das Werk, das unter jenen der weltlichen (sit venia verbo!) Kirchenmusik einen vornehmen Platz beanspruchen darf. Frau Smyth behandelt den Text in Beethovenschem Geiste, der in diesem Werk noch seine Funken sprüht. Die Chöre sind großartig, die melodische Spannung von seltener Energie. Noch ein Wort, ehe ich zur Kammermusik übergehe, über einen jungen Dirigenten, der in Brahms (F-dur) und Delius' »Paris« vielversprechendes Talent zeigte: *Stanley Chapple*. Er besitzt Schwung, Präzision und gebieterisches Wollen; daß es am Können noch hapert, zeigte die Euryanthe-Ouvertüre.
Die *British Music Society* bescherte uns gleich drei Erstaufführungen. Eine Sonata da Camera von *Mátyás Seiber* und ein Duo von *Erwin Schulhoff*, beides für Violine und Cello (vortrefflich von *Székeley* und *Hermann* wiedergegeben). Das zweite Werk war das Gediegenere und Gehaltvollere in dieser spröden Zusammenstellung. Die »Sonata«, in welcher der Komponist sich weit mehr um die Technik, als um den Gedankeninhalt zu kümmern schien, ließ mich kalt. Zu viel Noten, zu wenig Einfälle. Um so reicher war darin *R. Bernards* Violinsonate, fast zu reich; das Werk ist entschieden zu lang, aber es ist eine Genugtuung, in heutiger Zeit ein melodisch und harmonisch so ansprechendes und so sorgfältig gearbeitetes Werk zu hören. Dasselbe gilt von *Pizzettis* Trio, das das vorzügliche *Budapester Trio* zu Gehör brachte. Der Geist des katholischen Kirchengesanges beherrscht es, wie schon früher gewisse Teile der Violinsonate. Man fühlt es, dies ist echte Empfindung. Mit *Goossens* Streichoktett, das das *Poltronieri*, und das *Internationale Quartett* in Mangeots »Music Society« trefflich spielten, gelangt man in eine Atmosphäre, die feine und vornehme Welt des Mendelssohnschen Oktetts, das im selben Konzert, allen zur Freude aufgeführt wurde, ins Moderne hinüber. Ein eleganter Versuch, chinesische und keltische Pentatonik unter einen Hut zu bringen. Der Engländer Goossens, der von belgischen Eltern stammt, lebt seit einiger Zeit in den Vereinigten Staaten, in denen Irländer und Chinesen eine bedeutende Minorität bilden. Es scheint doch etwas an der »Influence du milieu«-Theorie zu sein.
L. Dunton Green

MANNHEIM: Manches Neue erklang in den Akademiekonzerten und in den neuerdings eingerichteten Sinfonieabenden des Bühnenvolksbundes, die von dem Frankfurter Sinfonieorchester unter Leitung des jungen *Max Sinzheimer* bestritten wurden. Die ältere Institution der Akademiekonzerte brachte einmal ein neues Orchesterwerk Ernst Tochs, Fanal betitelt, das wie mit Flammenschrift ein blutiges Pronunziamento in die Luft zeichnete, dann *Hindemiths* Kammermusik für Bratsche und Orchester, von dem jungen Meister so lebensvoll übermittelt, daß selbst widerwillig Zuhörende in Faszination mitgehen mußten. *Issay Dobroween* propagierte

als Gastdirigent russische Musik, der Ungar *Ernst v. Dohnanyi* gedachte seiner eigenen Kompositionen und derjenigen seiner Landsleute. Bartok und Kodaly waren neben Liszt die nationalen Sprecher. — *Hermann Abendroth* führte nach längerer Vernachlässigung wieder einmal Anton Bruckners 6. Sinfonie vor, die ihm, dem Bruckner-Dirigenten von Beruf, seinem von Begeisterung getragenen großzügigen Dirigententum eine ungemein eindrucksvolle Auferstehung zu danken hat. — In den jüngeren sinfonischen Abenden des Frankfurter Orchesters gab es von Neuheiten zu hören: Bernhard Sekles Dybuk, eine stimmungsvolle Schilderungsmusik von der Art einer modernisierten Programmusik, Hermann Grabners Kleine Nachtmusik, eine kleine feine Arbeit von sauberer Handschrift und die auswärts schon manchesmal gespielte Komödie für Orchester von Ernst Toch, die dem Zuhörer manche Rätsel aufgibt, weil er nicht ahnt, welche Komödie hier in Tönen aufleben will und soll.

Die *Gesellschaft für neue Musik* ist mit wechselndem Glück an der Arbeit, unseren Musikfreunden oder ihren Gesinnungsgenossen einen Überblick über das neueste Schaffen zu bieten. Hindemith, Schönberg, Křenek und Eisler, Pinder, Jüllig und Anton v. Webern traten in unseren Hörkreis. Man gewann wenigstens Fühlung mit den kompositorischen Kämpfen unserer Tage. — Die Streichquartette der jungen Wiener, der Leute um *Adolf Busch*, derer um *Karl Klingler* und das *Lener Quartett* sorgten für gemäßigte Modernität und für den gerade auf diesem Gebiet unzerstörbaren Klassizismus. — Die großen Chorvereine rückten zögernd heran. Der neu zusammengefügte Schubertbund gedachte der As-dur-Messe seines Namenspatrons, die rührige *Volkssingakademie* brachte unter *Arnold Schattschneider* Händels Jephta in der Bearbeitung Hermann Stephanis, die ihre Verdienste besitzt, aber auch einige Fragezeichen aufwirft, und in einem a cappella-Konzert einige neue kirchenmusikalische Arbeiten *Franz Philipps*, die uns eine ungemein kraftvolle Erneuerung sakraler Tonkunst auf moderner harmonischer Grundlage, mit dem Geist unserer Tage erfüllt, zu bedeuten scheinen.

Wilhelm Bopp

MOSKAU: Mit Kammer- und Sinfoniekonzerten ist Moskau zur Zeit reichlich versorgt: drei Sinfonieorchester (darunter ein dirigentenloses), fünf ständige Streichquartette und eine stattliche Anzahl Pianisten und anderer instrumentalsolistischer Kräfte bilden die beständigen Konzertfonds Moskaus. Bei solch einer musikalischen Überflut können nur die wichtigsten Erscheinungen vermerkt werden. Moskau hat sich im letzten Jahrzehnt zur Pianistenstadt von größter künstlerischer Bedeutung entwickelt. Ein außerordentliches Talent, der 19jährige *Georg Edelmann*, verblüffte durch sein glänzend abgeschliffenes Spiel die Moskauer musikalische Welt. Die bewährte ältere Generation — *Samuel Feinberg, Herrmann Neuhaus, Konstantin Igumnoff* — entwickeln eine energische Tätigkeit hauptsächlich als Schumann-, Liszt- und Skrjabine-Spieler. Die Schubert-Jahrhundertfeier bot einen würdigen Anlaß für zahlreiche Kammermusikabende (des auch in Deutschland bekannten *Konservatorium-Quartetts*, des *Stradivari-Quartetts*, das auch einige hier noch unbekannte Schubertsche Streichtrios, sowie Streichquartettfragmente, und das köstliche Oktett brachte).

Als großes musikalisches Ereignis wurden hier die von der Sowjet-Philharmonie (»Sophil«) veranstalteten Konzertabende des *Amar-Hindemith-Quartetts* und *Béla Bartóks*. Das Amar-Quartett brachte ein streng klassisches Programm (Haydn, Beethoven) nebst einem Quartett von *Paul Hindemith*. Der schöne, ausgeglichene Vortragsstil dieser Kammervereinigung fand hier recht günstige Beurteilung. *Béla Bartóks* herbes Spiel und Kunst (Bartók spielte seine eigenen Kompositionen, sowie Klavierstücke von *Kodály*) machten tiefen Eindruck. Leider spielte Bartók in Moskau nur einmal, ebenso wie auch das *Dresdner Quartett*.

Eugen Braudo

MÜNSTER: Musiziert wird fleißig und durchweg gut. Man ist verwöhnt und schimpft gern. Darin zeigt sich des Münsteraners kritischer Charakter. Der *Musikverein* gibt jährlich sechs große Konzerte, in deren künstlerischen und gesellschaftlichen Mittelpunkt das historische und von weither aufgesuchte »*Cäcilienfest*« ist. An drei Tagen fand das Fest mit Schuberts Werken statt: Streichquartett c-moll, Winterreise, Forellenquintett, Sinfonie Nr. 4, Messe in Es, Ungarische Divertissements, Sinfonie Nr. 7 und Schubert-Lieder unter der Leitung *Dr. v. Alpenburg* und unter der Mitwirkung von *Ad. Armholt* (Hamburg), *Marg. Olden-Mehlich* (Baden-Baden), *Ludwig Matern* (Düsseldorf), *Max Meili* (München), *H. Hermann Nissen* (München), *Anton Im-*

kamp (Münster) und *Erich Hammacher* (Münster). Im übrigen bot der Musikverein die gute Musik der Kulturstadt, u. a. Bruckners Achte, Scarlattis Konzert für Streichorchester und Cembalo, von *Hans Wedig* Orchestersuite op. 3, von *Bettingen* sehr reizvolle Silhouetten, von J. Weismann Konzert für Violine und Orchester op. 98, Mozarts Violinkonzert A-dur und Beethovens Achte. Eine starke Stütze und einen nicht minder großen Anziehungspunkt besitzt der Musikverein in seinem prächtigen, 200 Mitglieder zählenden *Musikvereinschor*, der im Januar die Jahreszeiten von Haydn so erfolgreich sang, daß das Werk wiederholt werden mußte. Auch die *Städtischen Konzerte* sind gut besucht und gern begrüßt mit Wolfs »Penthesilea«, Mahlers Kindertotenliedern, Bruckners 3. und Beethovens 6. Sinfonie, Graeners »Comedietta« und mit dem in Verbindung mit dem rührigen *Bachverein* unter dem tüchtigen Musikanten *Karl Seubel* gegebenen Lieder- und Kantatenabend. Kammermusik am Morgen und Solistenabende füllen den Kranz der Konzerte.

Rudolf Predeek

PARIS: Nichts Hervorstechendes in den großen Sinfoniekonzerten, die weiter nur Erstaufführungen kleiner Werke bringen unter dem Vorwand, sie hätten zu Proben nicht Zeit. Im Conservatoire gibt es außer der Erscheinung des ausgezeichneten Wiener Cellisten *Feuermann* in dem Dvořákschen Konzert nichts Neues zu melden. — Bei den Colonnes sang der *Chorale de voix de femmes de Rotterdam* (Dirigent *Evert Cornelis*) Chöre von Schubert und vermittelte uns einen Ostergesang von Honegger. *Pierné* dirigierte ein Bruchstück aus »Au pays de Komor« von Piriou nach Leconte de Lisle. Dieser orchestrale »Sturm« fand Anerkennung. — In den Lamoureux-Konzerten rief der »Chôros« von Villa-Lobos durch seine exotische Heftigkeit Sturm unter den Zuhörern hervor. Dieser »Chôros« gibt vor, eine neue musikalische Form zu sein, in der nach synthetischer Methode die verschiedenen Modalitäten der brasilianischen, indianischen und volkstümlichen Musik verbunden werden. Man kann unmöglich die rauschende Gewalt dieser Komposition in Abrede stellen, in der sich Stimmen und Instrumente aufs glücklichste vereinigen. Eine Ballade von *Delannoy*, des jungen Komponisten des »Poirier de misère«, und eine allzu gesuchte »Apocalypse des Saint Jean« von *de la Presle* waren Neuigkeiten dieser selben Konzertvereinigung. — Bei den Pasdeloups bewunderte man *Eva Liebenberg* in zwei Arien von Händel. — *Rhené-Baton* brachte hier eine Erstaufführung: ein »Potpourri« von *Křenek* und eine Fantasie für Klavier und Orchester von *Le Flem.* — In den Straram-Konzerten kamen drei nicht eben verdrießlich stimmende »Pastorales« und drei »Dances à écouter« von Jean Rivier zu Gehör. — Unter den Solistenkonzerten sei das der *Lotte Schöne, Lotte Lehmann* aus Wien, *Wanda Landowska*, des *Mark Hambourg* und ein Abend des *Rosé-Quartetts* erwähnt.

J. G. Prod'homme

WEIMAR: An Schubert-Feiern wären noch nachzutragen die unvergeßlichen Weihestunden, die das *Reitz-Quartett* und *Elly Ney* unter Mitwirkung von R. Reitz und *W. Schulz* im Wittumspalais bereiteten. *Praetorius* zeigte im 5. Sinfoniekonzert der Staatskapelle, daß geniale Schaffenskraft stets überzeugt, ob sie von *Strawinskij* (Feuervogel-Suite) oder von Tschaikowskij (6. Sinfonie) ausgeht. Der *Lendvai-Abend* des »Freundschaftsängerbundes« unter *Karl Fischer* bewies die einzigartige Könnerschaft Lendvais auf dem Gebiet der Männerchorkomposition. Die *Gesellschaft der Musikfreunde* bot einen exquisiten Abend alter Meister durch *Alice Ehlers*, *Paul Hindemith* und *Maurits Frank.*

Otto Reuter

WIEN: Dem Kompositionskonzert, das *Paul Amadeus Pisk* veranstaltete, kann man als beste Empfehlung nachsagen, daß die Darbietungen das Auditorium mit wachsendem Interesse fesselten. Und der Komponist macht sich's und den Hörern gewiß nicht leicht: ein grüblerisches und versonnenes Naturell, das aufrichtige und gewissenhafte Auseinandersetzung mit den neuzeitlichen Dingen pflegt. Erfolgte die Anordnung des Programms nach chronologischen oder entwicklungsmäßigen Gesichtspunkten, so ließe sich etwa ein konsequentes Vorwärtsschreiten vom abstrakten, theoretisierenden Konstruktivismus eines »Trios für Oboe, Klarinette und Fagott« zum sinnlichen und gegenständlichen Musizieren einer temperamentvoll durchpulsten Klavierviolinsonate feststellen. Auch die vier Sätze einer Klaviersuite stoßen entschlossen in solchen Bezirk unreflektierten Komponierens vor, vollends die »Marcia finale«, die zudem den Vorzug hat, ein brillantes und effektvolles Vortragsstück zu sein. Immer aber bleiben Chromatik und freies, ge-

löstes Tonalitätsgefühl ziel- und richtunggebend, gleichviel, ob die thematische Substanz mehr in die barocke oder in die romantische Welt hinüberspielt. *Maurice Ravels* Anwesenheit in Wien anläßlich der Erstaufführung seines »Zauberworts« im Operntheater wurde mit einer intimen kammermusikalischen Nachfeier begangen. Klavierstücke, eine Violinsonate und Gesänge: jeder Satz, jeder Takt bekundet die geistigen Subtilitäten und die artistischen Werte dieses überaus sicheren, von einer starken Persönlichkeit so fest umrissenen Stils. Am stärksten vielleicht die »Trois chansons madécasses«, die mit ihren seltsamen Mischtonarten zu höchst originellen und kunstvollen Bildungen gelangen.

Die »Arbeiter-Sinfoniekonzerte«, von Dr. *D. J. Bach*, dem Leiter der sozialdemokratischen Kunststelle, begründet und geführt, genießen seit langem den Ruf einer bedeutungsvollen künstlerischen Institution, die eine frische, starke und zielbewußte Musikpolitik ohne »Politik« zu treiben weiß. In den Programmen wird herzhaft nach Neuem gegriffen und als Dirigenten werden interessante Künstler zu Gast geladen. So erschien kürzlich Herr *Rhené-Baton* aus Paris, ein würdiger, abgeklärter »Maître« mit feurigem Jünglingstemperament, ein Pathetiker, dessen lebhafte und gewaltig ausholende Gebärdensprache stets auch den Vorzug natürlicher Anmut besitzt und damit Orchester und Auditorium gleichermaßen in seinen Bann zwingt. Ein zweiter Gast des Abends war *Tscherepnin*; er spielte sein von Leidenschaft durchströmtes f-moll-Klavierkonzert, dessen musikalisches Urrussentum sich so geschmeidig mit französischer Eleganz verbindet. Einigermaßen überrascht vernahm das Publikum *Artur Honeggers* »Chant de Nigamon«, eine mit kühner Drastik vertonte Indianergeschichte. Die Überraschten gingen gleichwohl entschlossen mit, lebhaft interessiert und gepackt von dieser resoluten, draufgängerischen Musik, die sich mit grellen, dissonanzartigen Kriegsfarben bemalt, das Kriegsbeil ausgräbt und mit der Skalpierung aller ängstlichen konservativen Bleichgesichter vorgeht. — Im übrigen macht sich eine zunehmende Ermattung des Interesses für große Orchester- und Choraufführungen bemerkbar. Die wirklich große und starke Anziehungskraft besitzt fast nur noch *Furtwänglers* Dirigentenmagie. Für die *philharmonischen Konzerte* — als anspruchslose Novität waren hier kürzlich reizende filigranhafte Bearbeitungen alter Tänze von *Ottorino Respighi* zu hören — oder für eine »Matthäus-Passion« unter seiner Leitung ist dann regelmäßig auch der größte Konzertsaal zu klein. Die sonst geübte Zurückhaltung des Publikums machte sich selbst bei einem Festkonzert zugunsten des Sinfonieorchesters geltend, dessen Leitung *Richard Strauß* übernommen hatte. Und gerade an diesem Abend zeigte sich der Meister in allerbester Dirigentenverfassung. Sein unaffektiertes, unposiertes Wirken, seine aus dem Sachlichen, Metierhaften, Reinmusikantischen erfließende Begeisterung feierten herrlichste Triumphe. Die Wiedergabe der Tannhäuser-Ouvertüre hatte das große Format und die bezwingende Gebärde einer Nikisch-Aufführung. Und als Stabschwingender Held seines »Heldenlebens« überwältigte und enthusiasmierte er vollends.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Von den Erstaufführungen im Rahmen der Kurhauszykluskonzerte unter *Karl Schuricht* wirkte *I. M. Hauers* monoton anmutende 7. Suite keineswegs als überzeugender Beweis für die Zwölftonmusik. *Atterbergs* d-moll-Sinfonie wird ihrem großartigen Vorbild — Wildes Zuchthausballade — wohl auch nicht vollkommen gerecht, immerhin sagt sie mehr aus als *Adolf Buschs* Sinfonie in e-moll, die sich allzusehr im Konventionellen hält. Von Werken leichteren Genres fesselte die 2. Suite der Ballettmusik Daphnis und Chloe von *M. Ravel* als anmutiges Beispiel romanischen Formgefühls, *Kurt Weills* Bühnenmusik (Alabama-Song aus »Mahagonny« und Piecen der Dreigroschenoper) büßen auch im Konzertsaal nichts von ihrer Wirkung ein: wie erfreulich ist diese Melodik, die, obwohl frei von Kitsch, volkstümlich zu werden verspricht!

Sehr verpflichtet sind wir *Joseph Rosenstock* für die Wiedergabe von *Paul Hindemiths* Bratschenkonzert op. 36 durch die Staatskapelle, reicher Beifall dankte dem musikantisch-beschwingten Werk wie auch dem Solospiel des Komponisten. *Emil Höchster*

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE WERKE

E. N. von Reznicek arbeitet an einer neuen, abendfüllenden Oper »Benzin«.
Mitja Nikisch hat eine Oper geschrieben, die den Namen »Carneval« trägt. Das Textbuch stammt von *Rudolf Lothar.*

OPERNSPIELPLAN

DRESDEN: Kaminskis Musikdrama »Jürg Jenatsch« ist von der *Staatsoper* zur *Uraufführung* erworben worden.

GERA: Spolianskys Oper »Pfingstsinfonie« gelangt am *Reußischen Theater* zur *Uraufführung.*

GOTHA: Im *Landestheater* fand unter beifälliger Aufnahme die *Uraufführung* des Märchenspiels »Die Osterfahrt ins Wunderland« von *Victoria Roer* statt, zu dem der Weimarer Komponist *Gustav Lewin* eine eindrucksvolle Bühnenmusik schrieb.

STUTTGART: Generalintendant Kehm hat die Oper »Rusalka« (Die Nixe) von *Anton Dvořak* zur alleinigen *reichsdeutschen Uraufführung* für die *Staatsoper* angenommen.

KONZERTE

EISLEBEN: Der hiesige *Städtische Singverein* brachte unter Leitung von *Johannes Röder* Bachs »Matthäus-Passion«, Händel-Straubes »Salome« und Braunfels' »Te deum« zur Aufführung.

FLENSBURG: *Kurt Barth* hat mit dem *Städtischen Orchester Flensburg* im Laufe dieses Winters folgende Novitäten herausgebracht: Bruckner: 4. Sinfonie; Strawinskij: Pulcinella-Suite; Rachmaninoff: Klavierkonzert; Szostakowitz: Sinfonie Nr. 10; Joseph Haas: Rokoko-Variationen, Lieder und die sinfonische Suite »Tag und Nacht«; Schreker: Kammersinfonie; Schreiber: Violinkonzert; Sekles: Gesichte; Weismann: Tanzfantasie Werk 35a; Lendvai: Archaische Tänze; von Reznicek: Tanzsinfonie; Korngold: Orchestersuite »Viel Lärm um Nichts«; Georg Schumann: Händel-Variationen.

KIEL: Im Rahmen der deutsch-nordischen Woche (15.—23. Juni 1929) findet unter Leitung von *Fritz Stein* die *Uraufführung* einer Kantate »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« für Doppelchor, Orchester und Orgel von *Kurt Thomas* statt, die dem Kieler Oratorienverein zu seinem zehnjährigen Bestehen gewidmet ist.

LUDWIGSHAFEN: Der *Verein für klassische Kirchenmusik* brachte in der Lutherkirche das Oratorium »Das Weihnachtsgeheimnis« von *Carl Blatter* unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

PLAUEN i. V.: *C. Aug. Fischers* (1828—92) *2. Sinfonie für Orchester und Orgel* op. 28 »In Memoriam« kam in einem Konzert der städtischen Kapelle im März mit starkem Erfolg zur Aufführung. Die Leitung hatte *Gustav Honebrinker*, den Orgelpart führte *Alfred Wolf* aus.

TAGESCHRONIK

Dem neugebildeten *Kuratorium der Rundfunkversuchsstelle bei der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik, Charlottenburg,* gehören an: Ministerialdirektor *Nentwig* (vom Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung) als Vorsitzender. — Präsident a. D. Prof. Dr. Wagner (vom Heinrich Hertz-Institut für Schwingungsforschung) als stellvertretender Vorsitzender. — Ministerialrat Dr. von Rottenburg (vom Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung), Ministerialrat Dr. Haslinde (vom Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung), Prof. Kestenberg (vom Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung), Ministerialrat Höpfner (vom Reichspostministerium), Direktor Dr. Magnus (von der Reichsrundfunkgesellschaft), Direktor Ministerialrat a. D. Giesecke (von der Reichsrundfunkgesellschaft), Privatdozent Dr. Erwin Meyer (vom Heinrich Hertz-Institut für Schwingungsforschung). — Den geschäftsführenden Ausschuß des Kuratoriums bilden: Präsident a. D. Prof. Dr. Wagner, Direktor Dr. Magnus, Ministerialrat Dr. Haslinde. — Die Leitung der Rundfunkversuchsstelle hat der stellvertretende Direktor der Hochschule für Musik, Prof. Dr. *Georg Schünemann* übernommen.

Die *Berliner Festspiele 1929* werden in der Zeit vom *19. Mai bis 23. Juni* ein umfangreiches Programm abrollen: Außer dem Gastspiel der Mailänder Scala bestehen folgende Pläne: Die drei Opernhäuser bereiten einen vollständigen Zyklus der Werke Wagners, Mozarts und Strauß' vor und geben mit einer Festvorstellung der »Meistersinger« am Pfingstsonntag den Auftakt. Leo Blech, Klemperer, Kleiber, Walter und Richard Strauß werden dirigieren, und von moderner Musik wird Hindemiths »Neues vom Tage« seine Urauf-

führung erleben. Außerdem ist das Gastspiel eines Pariser Balletts (Ida Rubinstein oder Diaghilew) mit neuen Werken von Strawinskij vorgesehen, der selber zur »season« nach Berlin kommt. — »Das Flötenkonzert« von Friedrich dem Großen in dem zur Verfügung gestellten Schloß wird den Übergang zu den schauspielerischen und sonstigen Darbietungen bilden, die hier unerwähnt bleiben.

Vom *31. Mai bis 2. Juni 1929* findet in *Halle das 3. Händel-Fest der Händel-Gesellschaft* statt. An Veranstaltungen sind ein großes Chorkonzert, die Händel-Oper »Julius Cäsar«, ein vierteiliges Orchesterkonzert im Stadttheater und eine Kammermusik in der Universität vorgesehen.

Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* veranstaltet vom *15. Mai bis 18. Mai* eine *schulmusikalische Tagung in Wiesbaden.* Die Tagung wird außer Referaten führender Musikpädagogen praktische Vorführungen in Volks-, Mittel- und höheren Schulen umfassen. Als Referenten sind in Aussicht genommen Dr. Müller-Freienfels, Studienrat Susanne Trautwein, Professor Dr. Moser, Dr. Burkhardt, Professor Martens, Oberstudiendirektor Preising, Professor E. Müller. Außerdem sind mehrere künstlerische Veranstaltungen (eine Aufführung im Staatstheater und ein Sinfonie-Konzert unter Generalmusikdirektor Schuricht) geplant.

In der Zeit vom *3. bis 8. Juni d. Js.* findet in *München die V. Bayerische Tonkünstlerwoche* statt.

Die »Evangelische Schule für Volksmusik« im *Johannesstift, Berlin-Spandau,* veranstaltet in den Pfingstferien (*vom 21. bis 25. Mai*) eine *Studienfreizeit für Organisten, Chorleiter und Pfarrer.* Näheres durch die Geschäftsstelle der Schule: Spandau - Johannesstift, Stiftskantorei.

Im *Juni* wird in *Kopenhagen* ein *Nordisches Musikfest* stattfinden, an dem sich Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland und Island beteiligen werden.

Der gesteigerte Besuch der von *Felix Weingartner* persönlich geleiteten *Kurse für Dirigenten* in *Basel* veranlaßt ihn, im Jahre 1929/30 *abermals zwei derartige Kurse* zu erteilen, wovon der eine sich wieder über das ganze Schuljahr erstrecken wird, während der andere, für fortgeschrittene Teilnehmer bestimmte, im Juni 1930 stattfinden wird. Für diesen zweiten Kurs steht das volle Orchester der Basler Orchestergesellschaft zur Verfügung, wodurch auch bereits im Berufe stehenden Dirigenten Gelegenheit geboten ist, sich in ihrer Kunst zu vervollkommnen. — Der ganzjährige (erste) Kurs bietet den Kursteilnehmern neben den allwöchentlichen Unterrichtsstunden und freien Vereinigungen den Vorteil, sämtliche von Weingartner geleitete Proben im Konzert und Theater besuchen zu können; besonders Begabten steht auch die Möglichkeit praktischer Betätigung offen.

Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht,* Berlin W 35, Potsdamerstraße 120, veranstaltet in *Berlin vom 24. Juni bis 7. Juli 1929* einen *Musikpädagogischen Informationskurs für Ausländer.* Musikpädagogische Referate werden u. a. von Prof. Kestenberg, Prof. Schünemann, Prof. Jöde und Dr. Müller-Freienfels gehalten. Außerdem finden Besuche des Musikunterrichts an verschiedenen Lehranstalten und Führungen durch staatliche und private Musikunterrichts-Institute statt. Es ist Gelegenheit gegeben, an den Besichtigungen von Sammlungen und Bibliotheken und an mehreren Konzertveranstaltungen teilzunehmen. Das Programm wird auf Wunsch vom Zentralinstitut versandt.

Zwischen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und dem Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands ist soeben der jahrelang erwartete *Meistbegünstigungsvertrag abgeschlossen* worden. Dieser Vertrag regelt die wirtschaftliche Seite des auf musikalische Aufführungen bezüglichen *Tantiemenrechtes* in einer für alle Beteiligten befriedigenden Form *endgültig.*

Die *Deutsche Musikstudentenschaft* (Hochschulverband deutscher Musikstudenten) hält in der Zeit vom *27.—29. Mai dieses Jahres in München ihre 4. Tagung* verbunden mit dem *3. Musikfest* ab. *Konzertprogramm: Montag, den 27. Mai:* Kammermusikabend; zur Aufführung gelangen Kammermusikwerke der Studierenden der deutschen Musikhochschulen. — *Dienstag, den 28. Mai:* Rhythmik- und Gymnastikvorführung der Frau Prof. Bahr-Mildenburg. — *Mittwoch, den 29. Mai:* Orchesterkonzert unter Leitung des Herrn Präsidenten Dr. Siegmund v. Hausegger; zur Aufführung gelangen: Sinfonie Nr. 4 von Bruckner und das Es-dur-Klavierkonzert von Beethoven. Sämtliche Aufführungen finden im Großen Odeonssaal der Akademie der Tonkunst statt. — Nähere Auskunft erteilt die *Direktion der Akademie der Tonkunst, München, Odeonsplatz* und die *Deutsche Musikstudentenschaft, Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 1.*

Der *Evangelischen Schule für Volksmusik* im

Johannesstift Spandau (Leiter Dr. Fritz Reusch) ist eine *Kirchenmusikalische Fachabteilung* angegliedert worden. Es werden Seminarschüler zur Vorbereitung für das Organisten- und Chorleiterexamen und für die Aufnahmeprüfung einer Musikhochschule aufgenommen. Fächer: Orgel, Klavier, Theorie (Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition, Improvisation, Partiturspiel), Melodie- und Formenlehre, Stilkunde, Musikgeschichte, Seminarübungen und Chorgesang. Ferner wird der Unterricht in folgenden Fächern vermittelt: Sologesang, Streichinstrumente, Blasinstrumente, Pädagogik, Liturgik. Auf Wunsch wird die Hospitationsberechtigung in der Akademie für Kirchen- und Schulmusik nachgesucht. — Auch Schüler in Einzelfächern, sofern sie sich dem betreffenden Fach beruflich zuwenden, können zugelassen werden. Ferner finden Sonderkurse (Wochenendkurse, Ferienkurse) sowohl zur Schulung im praktischen Instrumentalspiel (Orgelkurs, Posaunenkurs usw.) als auch zur allgemeinen Berufsweiterbildung (Einführung in die Volks- und Jugendmusikpflege, Liturgik usw.) statt. Beginn des Unterrichtsjahres: 9. April. Näheres durch die *Geschäftsstelle der Schule, Spandau-Johannesstift/Stiftskantorei.* Spätere Aufnahme ist unter Umständen möglich.

Studienfahrten. Das Gesamtverzeichnis der diesjährigen heimatkundlichen Studienfahrten des *Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht* ist erschienen. Es enthält ausführliche Ankündigungen zweier Pfingstfahrten, wovon die eine ins Weserbergland und die andere als pädagogische Exkursion nach Wien und Umgegend führt, ferner der Sommerfahrten ins Rheingau, nach Norwegen, nach Vorarlberg und Westtirol, in die Schwäbische Alb, an den Main und endlich einer Fahrt nach Rügen und Bornholm. Für Besucher aus Süd- und Westdeutschland wird eine Studienfahrt nach Berlin und Potsdam (20.—27. August) geplant. Außerdem bringt das Verzeichnis noch einen Hinweis auf die wirtschaftskundliche Studienfahrt in den Oktoberferien, sowie auf die Arbeitswochen für neuzeitlichen Zeichenunterricht und für Landschulfragen nebst allen erforderlichen geschäftlichen Angaben. Das Heftchen ist gegen Voreinsendung von 20 Pfg. in Briefmarken von der *Geschäftsstelle des Zentralinstituts, Berlin W 35, Potsdamerstraße 120,* zu beziehen.

In die Sektion für Musik der *Preußischen Akademie der Künste* sind drei neue Mitglieder gewählt worden: *Max Trapp* (Berlin-Frohnau), *Ermanno Wolf-Ferrari* (München) und *Julius Weismann* (Freiburg i. Br.).

Die Verwaltung der Bühnenfestspiele *Bayreuth* teilt mit, daß sie für die *nächste Spielzeit 1930* neben der Neueinstudierung des Tannhäuser die Wiederaufnahme des Tristan beschlossen hat. Das Programm wird sich folgendermaßen gestalten: 2 Ringzyklen, 5 Tannhäuser-, 5 Parsifal- und 3 Tristanaufführungen. Neben *Karl Muck* und *Arturo Toscanini* wurde *Karl Elmendorff* von der Münchner Staatsoper als Dirigent verpflichtet.

Auf der *Musikerautographen-Versteigerung* von *Leo Liepmannssohn, Berlin,* am 8. März 1929 wurden als Höchstpreise erzielt: für die Handschrift von Schuberts »Erlkönig« 20 500 Mark, für Chopins op. 53, Polonäse in As-dur 9050 Mark, für eine Wagner-Musikhandschrift (Albumblatt) 2700 Mark und für die Partitur des 42. Psalms von Mendelssohn-Bartholdy 2400 Mark.

Die Erben *Fr. Nicolas Manskopfs,* des verstorbenen Gründers des *Frankfurter Musikhistorischen Museums* und des damit verbundenen Richard-Strauß-Museums, haben sich bereit erklärt, beide Museen *der Stadt zum Geschenk* zu machen, wenn diese das Haus Untermainkai 54 erwirbt, in dem die Sammlungen untergebracht sind. Dies wird wahrscheinlich geschehen und die wertvollen Sammlungen Frankfurt dadurch erhalten bleiben.

Am *Konservatorium Arrigo Boito* in *Parma* wurde die *erste staatliche italienische Schule für Geigenbaukunst* errichtet, die künftigen Violonisten und Cellisten die notwendigen Kenntnisse über den Bau und damit die Handhabe zur Beurteilung von Saiteninstrumenten vermitteln soll. Die Leitung der Schule wurde Prof. *Sgarabotto* (Vicenza) anvertraut. Die erste Schülergeneration wurde aus dem Waisenhause gewählt: eine nachahmenswerte Initiative!

Der *Prov.-Verband Rheinland des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* zeichnete die Klaviersonate op. 33 von *Hubert Pfeiffer* (bei N. Simrock G. m. b. H. erschienen) mit dem *Beethoven-Preis* aus.

Professor *Otto Taubmann,* Mitglied und Senator der Preußischen Akademie der Künste, vollendete am 8. März sein *70. Lebensjahr.*

Der Geiger *Willy Burmester* beging am 16. März seinen *60. Geburtstag.*

Geheimrat *Hinrichsen,* Inhaber des Musikverlages C. F. Peters, wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität *Leipzig* die Würde eines *Dr. h. c.* verliehen.

* * *

Die Verhandlungen der Intendanz der *Städtischen Oper, Berlin-Charlottenburg*, mit *Bruno Walter* haben zu keinem positiven Resultat geführt. Professor Walter ist nach Ablauf seiner derzeitigen Verpflichtungen am 15. April aus dem Verband der Städtischen Oper ausgeschieden.

Wilhelm Furtwängler hat mit der *Wiener Staatsoper* einen neuen Gastspielvertrag abgeschlossen, wonach er in der *Spielzeit 1929/30* für *zehn Dirigentenabende* verpflichtet wurde. — Der Verwaltungsrat der Breslauer Stadttheater-G. m. b. H. hat dem Antrag *Josef Turnaus* auf Entlassung aus seinen vertraglichen Verpflichtungen mit Ende dieser Spielzeit stattgegeben, um ihm die Annahme seiner Berufung nach *Frankfurt a. M.* als *Intendant* zu ermöglichen. — *Fritz Tutenberg* wurde als *Oberregisseur* an das *Hamburger Stadttheater* verpflichtet. — *Karl Maria Zwißler* (Düsseldorf) geht als *erster Kapellmeister* an das *Hessische Landestheater* in *Darmstadt.*

Nachdem *Georg Göhler* auf die ihm zugedachte Leitung der Philharmonischen Konzerte in *Leipzig* verzichtet hat, ist eine Regelung in der Form getroffen worden, daß *Hermann Scherchen* die künstlerische Oberleitung innehaben wird und neben ihm *Günther Ramin* einen Teil der Konzerte dirigieren soll. Ramin hat den Ruf nach Lübeck nunmehr endgültig abgelehnt. — Zum Nachfolger von Professor Max Schneider auf den Lehrstuhl der Musikwissenschaft an der Universität *Breslau* ist Professor Dr. *Willibald Gurlitt* von der Universität Freiburg i. Br. berufen.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Im Alter von 51 Jahren verstarb der in weiten Kreisen bekannte Kapellmeister *Eduard Mörike*. Er studierte in Leipzig, wirkte als Kapellmeister in Amerika, in Rostock, Kiel, Stettin, Halle, Bayreuth, Paris, Halberstadt und jahrelang am früheren Deutschen Opernhaus in Charlottenburg. Seit 1925 war er Leiter der Dresdener Singakademie und Gastdirigent der Philharmonischen Konzerte in Dresden. Als Dozent an der Lessing-Hochschule zu Berlin hatte er Tausende mit seinen Vorträgen belehrt und erfreut. Die Musikwelt verliert mit ihm eine ernste und gediegene Persönlichkeit.

—: Der Sänger *Robert Lohfing* von der Städtischen Oper Charlottenburg ist unerwartet gestorben. Er wirkte lange Zeit an der Münchner Staatsoper und folgte dann Bruno Walter nach Berlin. Er war ein fein kultivierter Sänger und guter Darsteller.

—: Die aus Stettin gebürtige Gesangspädagogin und Liederkomponistin *Valerie Zitelmann* ist im 69. Lebensjahr verschieden.

BRAUNSCHWEIG: Am 25. Februar ist Dr. h. c. *Kurt Grotrian-Steinweg* an den Folgen einer Grippe uns entrissen worden. Mit ihm ist eine der führenden Persönlichkeiten der Klavierbauerzunft dahingegangen, deren Verlust allgemein schmerzlich empfunden werden wird. Kurt Grotrian war der eigentliche Chef des alten Braunschweiger Stammhauses, der das Kaufmännische und die äußeren Angelegenheiten vertrat, während das Innere sein jüngerer Bruder Dr. Willi Grotrian als eigentlicher technischer Leiter und Fachmann versah. Seiner Führung ist es hauptsächlich zu danken, daß die Firma aus dem engen Kreise ihrer lokalen, heimischen Beziehungen heraus und zu der heutigen stolzen Höhe einer Weltfirma emporgewachsen ist. Der Bau des Grotrian-Steinweg-Saales in Berlin und der Steinweg-Hall in London sind sein besonderes Verdienst. Er schuf in nie rastender Arbeit seinen Instrumenten neue Absatzgebiete. In Schweden, Holland und in der Schweiz faßte der »Grotrian-Steinweg« Fuß, und auch das Überseegeschäft, besonders nach Argentinien und Brasilien hin, ist auf seine persönliche Initiative zurückzuführen. Er war, wie noch der alte Bechstein oder der alte Blüthner, ein wirklicher Klavierbauer, der von der Pike auf als Tischler gedient hatte, und seine Befriedigung und sein ganzes Glück nur in der Vervollkommnung seiner Instrumente sah. Zeit seines Lebens war er bestrebt, den Klang des »Grotrian-Steinweg« zu verbessern, und das Ideal der vollkommenen Registerausgleichung zu finden. Er zwang auch die Wissenschaft in den Dienst seiner Ideen, indem er die homogene Natur der Hölzer, ihr Elastizitäts- und Dichtigkeitsverhältnis für den Resonanzkastenbau physikalisch erforschte und meßbar machte. So wurde er zum Sucher und Förderer aller neueren Bestrebungen. Er war der erste, der an die Verwirklichung von Alois Habas Vierteltonklavier heranging. Er war auch an dem Moorschen doppeltastigen Klavier persönlich stark interessiert und hätte, zu anderen Zeiten und wenn Krankheit ihn nicht gehindert hätte, sicher auch diese Erfindung für sich nutzbar gemacht. So steht er als einer der

letzten wirklich großen Klavierbauer vor uns, dessen vorbildliches Wirken der nachfolgenden Generation nur zur Nacheiferung dienen kann. Mit diesem, seinem positiven Können und Wissen verband er ein bezauberndes Wesen, eine große persönliche Liebenswürdigkeit und eine Hilfsbereitschaft, wie sie nur ganz großen Naturen zu eigen ist. Was er unserer Kunst und unseren Künstlern gewesen ist, wird wohl erst in der kommenden Zeit deutlicher und fühlbarer werden. Sowohl Bayreuth und die Wagnerkreise als besonders der »Allgemeine deutsche Musikverein« verlieren in ihm einen ihrer wärmsten Anhänger und tatkräftigsten Förderer. Zahlreiche Genossenschaften werden um ihn trauern — von den Vertretern der hohen Klavierkunst zu schweigen. Stolze Namen ziehen im Geiste an uns vorüber. Von Clara Schumann windet sich eine große Kette der bedeutendsten Klaviervirtuosen und Musiker durch die Geschichte des Braunschweiger Hauses. Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Max von Schillings, Max von Pauer, Waldemar von Baußnern waren und sind noch seine Freunde. Der Kreis der Berliner Hochschule, das Berliner Staatstheater trauern um den Heimgegangenen. Von der jüngeren Generation ragen Richard Rößler, Paul Schramm, Romuald Wikarski, Johannes Strauß u. a. hervor. Mit Hans Pfitzner, Franz Schreker, Fritz Busch, letzthin auch mit Paul Hindemith, bestehen freundschaftliche Beziehungen. Wo immer nur er konnte, hat Kurt Grotrian geholfen und manchem Pianisten, wie dem begabten Ungarn Ludwig Kentner, zum ersten Ruhme verholfen. Der Name Walter Gieseking leuchtet wie ein Fanal durch die Welt. Und ich glaube, daß kein Künstler die Stunden, die er nach des Konzertes Mühen in dem alten Renaissancebau auf dem Bohlweg in Braunschweig verleben durfte, je vergessen wird. Ein königlicher Kaufmann vom echten Typ der Hansen ging dahin. Ehre dem Andenken dieses großen Charakters und Künstlers! *Rudolf M. Breithaupt*

BRÜNN: Der Komponist und Dirigent *Franz Neumann*, Direktor des Brünner Nationaltheaters, ist im Alter von 55 Jahren verstorben. Er komponierte eine Reihe von Chor-, Orchester- und Kammermusikwerken sowie zwei Balletts.

DEGGENDORF: Der Augsburger Komponist *Fritz Klopper* ist im Alter von 40 Jahren verstorben. Außer einigen a cappella-Chorwerken und Liedern war er mit einer Sonatentrilogie erfolgreich hervorgetreten.

DRESDEN: Hier starb im Ater von 78 Jahren die nicht nur in ihrer Heimatstadt Düren, sondern auch weit im Rheinland geschätzte Kammermusikerin und Klavierpädagogin *Doris Lautmann.*

FREIBURG i. Br.: Im Alter von 87 Jahren starb der Komponist Musikdirektor *Johannes Diebold*, der durch seine kirchenmusikalischen Kompositionen weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt war.

KARLSRUHE: Die bedeutende Opernsängerin und Gesangspädagogin *Gisela Staudigl*, Gattin des einst berühmten Kammersängers Staudigl, ist 68jährig verschieden.

MÜNCHEN: Der Komponist und Professor an der Staatlichen Akademie der Tonkunst *Anton Beer-Walbrunn* ist im Alter von 64 Jahren verstorben. Er ist bekannt geworden durch seine Opern »Don Quichote« und »Das Ungeheuer«, sowie durch seine Orchesterburlesken »Wolkenkuckucksheim«.

PARIS: Der hervorragende Komponist und Theaterleiter *André Messager* ist 76jährig gestorben. Messager begann seine Laufbahn als Organist, wandte sich aber bald der Bühne zu und wirkte zuerst als Kapellmeister in Brüssel. Hierauf lebte er 15 Jahre zurückgezogen nur seinem kompositorischem Schaffen. 1898 wurde er Musikdirektor der Opéra Comique, von 1907 ab leitete er die Große Oper in Paris und war auch als Gastspieldirigent der Covent Garden-Oper in London tätig. Messager ist besonders durch seine Bühnenkompositionen berühmt geworden. Er schrieb vor allem Ballette und Operetten, auch einige Opern. Bekannt sind am meisten seine »Les p'tites Michu«, das Ballett »Scaramouche«, die Opern »Fortunio« und »Beatrice«. Er hinterläßt auch einige Sinfonien, Kantaten und Klavierstücke. Messager war Schüler von Saint-Saëns.

—: Der aus Pietrasanta gebürtige italienische Komponist *Cesare Galeotti* ist im Alter von 56 Jahren gestorben. Er hinterläßt zahlreiche Klavierstücke und einige Bühnenwerke, von denen »La Dorise« an der Opéra Comique in Paris und »Anton« an der Mailänder Scala in Szene gingen.

WIESBADEN: Der Komponist und Musikschriftsteller *Edmund Uhl* ist mit 76 Jahren verstorben. Er hat sich als Schöpfer von Kammermusikwerken, von Liedern und mit seiner Oper »Jadwiga« einen Namen gemacht.

WILHELMSHAVEN: Der Kapellmeister und Komponist *Reinhold Wolff* verstarb hier im 41. Lebensjahr.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Kaminski, Heinr.: Streichquintett (fis), bearb. f. Streichorch. (R. Schwarz). Univers.-Edit., Wien.

Křicka, Jaroslaw: op. 12 Scherzo idyllique. Simrock, Berlin.

Larmanját, Jacques: Sérénade. Durand, Paris.

Méry, J.: op. 19 Pod Krivánom. Slowakische Tanz-Suite. Ries & Erler, Berlin.

Petzel, Joh.: Turmmusiken und Suiten, hrsg. v. A. Schering (Denkmäler deutscher Tonkunst). Breitkopt & Härtel, Leipzig.

Pick-Mangiagalli, Riccardo: Casanova a Venezia. Azione coreografica. Ricordi, Milano.

Reuchsel-de Taege: Suite à l'antique. Cranz, Leipzig.

Richter, Paul: III. Sinfonie (g). Simrock, Berlin.

b) Kammermusik

Casella, Alfredo: Serenata p. Clar., Fag., Tromb., V. e Vc. Univers.-Edit., Wien.

Dupont, Auguste: Suite en quintette p. Piano, 2 V., Alto et Vc. Senart, Paris.

Haydn, Jos.: Quintett (C) nach einem Klaviertrio f. Fl., Ob., Klarin., Horn u. Fag. (Fritz Muth). Merseburger, Leipzig.

Jemnitz, Alexander: op. 29 Serenade f. V., Br. u. Vc. Univers.-Edit., Wien.

Lecacheur, Marcel: Trio (d) p. Piano, V. et Vc. Senart, Paris.

Lyon, James: op. 46 Quartett in one movement. Augener, London.

Pannain, Guido: Sonate f. V. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Rossini, G.: Quartetto p. Fl. (or Ob.), Clarin., Corno e Fag. (F. Boghen). Ricordi, Milano.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bauer, Anton: 30 altbayerische Tänze f. Pfte bearb. Hofmeister, Leipzig.

Cantu, A.: Impressóes brasileiras. 2 Pezzi p. Pfte. Ricordi, Milano.

Ehrmann, R.: Fantaisie p. Harpe chromat. Senart Paris.

Flemming, Fritz: 60 Übungsstücke f. Ob. m. begleit. II. Ob. Zimmermann, Leipzig.

Franke, F. W. u. Sandmann, K.: Cantus-Firmus, Präludien f. d. Orgel. Schott, Mainz.

Gretschaninow, A.: op. 108 Romanze, Tokkatina, Aveu f. Viol. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Gurlitt, Manfred: Geigenkonzert mit Begl. von 13 Blas- u. 2 Schlaginstr. noch ungedruckt.

Müller, Sigfrid Walther: op. 23 Concerto grosso (D) f. Pfte u. Orch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Palaschko, Joh.: op. 88 Acquarelli. 6 Pezzi p. 2 V. e Pfte. Ricordi, Milano.

Perrachio, L.: 25 Preludi p. Pfte. Ricordi, Milano.

Rivier, Jean: Rhapsodie p. Vc. et orch. (Piano). Senart, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Brand, Max: op. 11 Maschinist Hopkins. Univers.-Edit., Wien.

Dohnanyi, Ernst v.: op. 34 Der Tenor. Kom. Oper in 3 Akten. Rozsavölgyi, Budapest.

Donisch, Max: Soleidas Vogel. Musikal. Lustspiel in 1 Akt. Alb. Stahl, Berlin.

Ferrand, P. O.: Chirurgie. Opera bouffe en un acte. Durand, Paris.

Gurlitt, Manfred (Berlin): Soldaten nach Lenz noch ungedruckt.

Reutter, Hermann: op. 33 Saul nach dem Drama v. A. Lernet-Holenia. Schott, Mainz.

b) Sonstige Gesangsmusik

Beck, Reinhold J.: op. 5 Kinderlieder m. Pfte. Continental-Verl., Berlin.

Busch, Adolf: op. 11a Vier Lieder m. Pfte. Simrock, Berlin.

Bruneau, Alfred: Chansons d'enfance et de jeunesse p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Jacob, Maxime: Chansons d'amour p. une voix et Piano. Jobert, Paris.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. **Druck:** Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DAS PROBLEM DES GEISTES IN DER MUSIK

VON

RICHARD BENZ-HEIDELBERG

Es ist vielleicht an der Zeit, das Interesse der Musiker auf einen Vorgang zu lenken, der außermusikalischen Kreisen schon seit langem zu denken gibt, in der Musik aber bisher nicht beachtet ward, obgleich gerade die Musik berufen scheint, das entscheidende Wort in diesem seltsamen Streitfall zu sprechen. Dieser Streitfall betrifft nichts Geringeres als die *Bewertung des Geistes*: schon in Spenglers Antithese von »Blut« und »Geist« kündigt sich hier eine merkwürdige Wandlung an, und in den Büchern von Theodor Lessing und Klages kommt noch weit deutlicher zum Ausdruck, daß das bisher höchste Prinzip der abendländischen Kultur, ja aller Kultur bisher, der Geist, plötzlich zum Problem geworden ist — es wird auf einmal mit negativen statt wie bisher mit positiven Vorzeichen versehen, ja wird zum bösen Prinzip schlechthin, und muß sich die Schuld am Zerfall der Menschheit aufbürden lassen.

Wer unter Geist, dem unwillkürlichen Sprachgebrauch nach, das Schöpferische versteht, das Inspirierte, ja das Inspirierende selbst: das im Menschen erscheinende Göttliche, wie es Beethoven etwa faßt, wenn er sagt »Wir Endliche mit dem unendlichen Geist« — der wird als seinen Gegensatz ebenso unwillkürlich die Materie denken, das bloß technisch Dinghafte, und wird vermuten, daß die Entthronung des Geistes den Sieg der Materie nun auch theoretisch bestätigt und rechtfertigt, der in praxi mit den Errungenschaften unserer Zivilisation längst entschieden scheint. In diesem Sinne wird auch der Musiker von heute, soweit er dem Zeitideal bedingungslosen Fortschritts sich verpflichtet fühlt, mit weltanschaulicher Entschiedenheit *gegen* den Geist optieren: die Parole der »Sachlichkeit« macht ja auch ihm zur Pflicht, den Ton als etwas Dinghaft-gegeben-Vorhandenes, als reinen Gegenstand zu betrachten und zu behandeln, und nichts mit ihm auszudrücken, was außer ihm als geistiger Wert empfunden werden könnte, sondern mit seiner sinnlichen Materie als mit etwas Objektivem ein autonomes Spiel der Form zu treiben. Als seinen tiefsten Gegensatz nennt und erkennt ein solcher Musiker die frühere Musik, die Geist-bedingte, und lehnt sie deshalb ab; hört er nun gar den Philosophen vom Zerstörerischen des Geistes reden, so wird er, zustimmend, darunter die Kultivierung ausschweifender Phantasie und erdentrückender Träume und Visionen verstehen, die seiner Meinung nach ein Privatbedürfnis vereinzelter romantischer Naturen höchst ungerecht zum Kunstgesetz der Allgemeinheit machte und dadurch die Mehrzahl der Menschen mit einer ihnen unangemessenen Überwelt verwirrte, statt sie auf dieser Erde der gegebenen einfachen Dinge des Tages froh werden zu lassen, die er wieder, und sei es auch

nur als Geräusch, zu den Menschen sprechen lassen möchte, und deren mechanischen und mechanisierenden Charakter er eben als das uns aufgegebene Schicksal fromm bejaht.

Gerade dies aber: die allgemein im Gang befindliche und von der Kunst nunmehr nach Kräften geförderte Versachlichung und Mechanisierung des Lebens wird von Philosophen wie Klages als die letzte und verhängnisvollste Wirkung des *Geistes* registriert! Geist wird schlechthin als rechnendes, messendes, vom Menschen feindlich in die Natur hineingetragenes Prinzip dem Seelentum organischer Naturverbundenheit und Lebenstiefe gegenübergestellt — Materiewahn und technische Zivilisation, Zerstörung alles Gewachsenen und Lebendigen auf der weiten Erde durch Gemachtes und Erdachtes ist solcher Anschauung nicht Abfall vom Geist, sondern logische Folge frevelhafter Erhebung einsamen selbstbewußten denkenden Geistes über das beseelte allverbundene Leben der Erde, in dessen tiefbeglückende Gemeinschaft ursprünglich auch der Mensch bewußtlos träumend pflanzenhaft hineingeboren sei.

Es dürfte nicht schwer sein, zu zeigen, daß alles, was hier an Wesen und Wirkung dem »Geiste« zugeschrieben wird, tatsächlich einem viel spezielleren und abgeleiteteren Vermögen zugehört, das alle Sprachen schon in der Benennung vom Geiste unterscheiden, am deutlichsten die lateinische, die mit »ratio«, Verstand oder Vernunft, zugleich und ursprünglicher das Rechnende, Messende, mechanisierend-Abstrahierende bezeichnet. Dieser ratio ist allerdings die entseelte Gestalt unserer heutigen Welt zu verdanken; dem Geist nur insofern, als er in allem Bewußten und Worthaften, und dazu gehört nicht nur die reine und angewandte Wissenschaft, sondern auch Dichtung und Philosophie, seit vierhundert Jahren in der Tat fast nur *als* Verstand, Vernunft, Intellekt sich manifestiert hat. Ob es noch andere Offenbarungen des Geistes jenseit des worthaft-Begrifflichen und Rationalen gibt, wird später zu fragen sein; zunächst ist zuzugeben und festzustellen, daß in allen anerkannten Wertungen Geist nur als Verstand erscheint, daß geistige Wirkung fast nur als intellektuelle Wirkung erfahren wird, und daß man es deshalb begreifen muß, wenn die plötzliche Erkenntnis drohender Entseelung in der »Begeistung« der Welt den eigentlichen Sündenfall des Menschen sieht und in den Zustand vor diesem Falle, als in ein verlorenes Paradies, zurückbegehrt. Als solches Paradies erscheint den Bekämpfern des »Geistes« nicht eine uns irgendwie noch wirkend verbundene Vergangenheit, nicht also etwa die seelenhafte Zeit der Romantik oder das glaubensgebundene Mittelalter, auch nicht die daseinsfromme Antike, wie sie uns geschichtlich überliefert ist; sondern die wahre Urzeit des vorgeschichtlichen Menschen, wie sie durch Bachofens Entdeckung des Mutterrechts und der ursprünglich gynäkokratischen Verfassung unseres Geschlechts als eine vollkommen neue Vorstellung der Lebensmöglichkeit vor noch nicht zu langer Zeit in unseren Gesichtskreis gerückt ist. Diese Urwelt, wie sie sich

aus den chthonischen Kulten der pelasgischen Urbevölkerung Griechenlands erschließt und noch tief in die Mysterien der antiken und orientalischen Völker hineingewirkt hat, ist ein Reich der mütterlichen Nacht und nicht des klaren Tages; ihm ist der Mond geheiligt, und nicht das Geistgestirn der Sonne; es ist das Reich des Traums, des Unbewußten, der zeitlosen Seele, da alles Geschöpf noch pflanzenhaft friedlich beieinander wohnt, und nicht der ruhelos umhergetriebene Wille des Mannes, sondern das erfüllte Sein der kosmisch gebundeneren Frau regiert und paradiesischen Frieden, fern aller Geschichte-Tat, verwirklicht.

Daß in einer Zeit, da Kommunismus und Pazifismus Ideale großer und mächtiger Massen sind und eine Massenseele mit gleichartigen Instinkten wie nie zuvor sich bildet, gerade sehr geistige und verfeinerte Menschen in vermeintlichem Widerspruch gegen eine drohende Urzeit sich eine vergangene höhere Urzeit zum Inbegriff der Wünschbarkeiten machen, kann nicht ohne tiefen und notwendigen Zusammenhang sein. Im Spiegel der Vergangenheit kann immer nur erblickt werden, was Möglichkeit nahender Zukunft ist; aber die Offenheit für das historische Analogon ist dem Menschen doch nur deshalb gegeben, daß er nicht unvorbereitet das Unentrinnbare hinnimmt, sondern mit Erkenntnis und freier Wahl den dumpfen Zufall zum sinnvollen Schicksal meistert. Und hier gewinnt das Problem des Geistes allerdings die höchste Aktualität. Denn wohl ist es die gemarterte und unterdrückte *Seele* der Menschen, die heute gegen Rationalisierung und Mechanisierung des Lebens überall aufbegehrt; aber da sie durch Jahrhunderte nicht geisterfüllt und geistgeleitet war, sondern nur vom Verstand vergewaltigt oder verdrängt, so kann das, was jetzt durch einen Rückschlag an die Oberfläche und wieder zur Herrschaft will, nicht reiches hohes Seelentum sein mit schöpferischer Kraft und weltverwandelnder Schönheit, vielmehr ein wertentleertes Unbewußtes und Unterbewußtes, ein Chaos dumpfer Urgefühle und nackter Triebe. Es ist kein Zufall, *was* der illusionslose wissenschaftliche *Verstand* als »Seelenleben« in der Psychoanalyse zutage gefördert hat: ein Chaos tierischer Triebe, das durch den Mechanismus der Verdrängung die Zwangsvorstellungen des zivilisierten Bewußtseins erschafft — er darf das eigentlich menschliche Reich geistiger Werte überspringen, darf den Rest dieser Werte in Dichtung, Traum und Mythos durch Analyse zerstören oder doch zum mindesten diskreditieren, da er bei der Masse der Menschen geistbestimmtes Seelentum nicht mehr vorfindet. So liefert diese Wissenschaft den wahrheitsgetreuen Grundriß unserer Welt: einer vulkanisch gefährdeten Welt, in welcher die dünne erkaltete Bewußtseinsschicht auf einem glühenden Trieb-»Innern« ruht, dessen nächtliche Ausbrüche den mühsam gewahrten Tages-Sinn der Oberfläche jederzeit verwirren und in Frage stellen können.

Es erscheint in diesem Zusammenhange nur logisch, daß die rational am weitesten fortgeschrittene Zivilisation, die amerikanische, uns mit ihren me-

chanistischen Errungenschaften zugleich die entfesselte Orgiastik von Tanz und Gesang der Urwälder beschert hat: die unüberbietbare geistige Verblödung geht mit der suggestiven Gewalt elementarer Triebäußerung Hand in Hand, und Europa hat dies auch als Ausdruck *seiner* Seele akzeptiert. Im Hintergrunde von alledem aber erhebt sich symbolisch die Tatsache der Emanzipation der Frau: sie hat sich vom alten geistigen Patriarchat des Mannes frei gemacht; aber was sie dafür begründet und was nach den Beobachtungen des Philosophen Keyserling in Amerika schon in gewissen Formen der Gynäkokratie sich darstellt, ist keineswegs das Matriarchat naturverbundenen weiblichen Seelentums, das den wahren Ausgleich männlicher Geistesherrschaft bringen könnte. Denn da die Emanzipation sich zugleich als Vermännlichung vollzogen hat, mußte die Frau auf ihr Eigenstes, auf ihr Seelentum, verzichten; im Bestreben, dem Manne im Rationalen und Mechanischen es gleich zu tun, in der Not, keinem männlichen Geiste mehr Seelengenossin sein zu können, blieb ihr als Sphäre der Beziehung, ja naturhaften Überlegenheit und Herrschaft wiederum nur das Unterbewußte und Triebhafte, dem Mann und Weib nun die Ergebnisse eines in sich unbefriedigten und geistig sinn- und ziellosen mechanisch-rationalen Arbeitsdaseins gern zu Dienst und Opfer bringen.

Daß der Europäer geneigt ist, das Reich der Triebe und Urgefühle für ein neues ursprüngliches Reich der Seele zu halten; daß er das Untertauchen in exotische Orgiastik als notwendigen Weg zu geistiger Verjüngung empfindet, spricht sehr für den ihm durch Überlieferung noch irgendwie innewohnenden Idealismus, der der Illusionslosigkeit und Naivität des Amerikaners so völlig fremd ist. Hieraus versteht es sich, daß etwa der junge Musiker von heute glaubt, auf diesen Elementen eine neue ursprüngliche Kunst begründen zu können, die ihn von der Bürde verwirrender historischer »Geistigkeit« erlöst. Es ist ja nicht sachlich-rationaler Spieltrieb allein, der dem musikalischen Revolutionär einen fast gläubigen Fanatismus verleiht, sondern es ist eine uneingestandene Seelen-Sehnsucht, die ihn nach einer Synthese von echtem natürlichem Gefühl und einfacher, allen verständlicher Form suchen läßt, ein unbewußter »geistiger« Wille, dem scheinbar Sinnlosen doch einen Sinn abzugewinnen. Aber er ist dabei in einer tragischen Situation; und diese Situation wird nicht klarer und besser, wenn er sich diese Tragik, die eine doppelte, ja dreifache ist, geflissentlich verbirgt. Er sucht nämlich erstens etwas zu vollbringen, was in seiner eigenen Kunst, ohne daß er sich dessen bewußt wird, längst geleistet ist, und was von einer Kunst in einem Weltalter nur einmal geleistet werden kann. Er sucht es zweitens mit Mitteln zu vollbringen, mit denen es gar nicht vollbracht werden kann. Und er versäumt zum dritten über diesem Unvollbringbaren die Aufgabe, die einzig ihm von allen Künstlern heute noch zu leisten wäre, ja deren Erfüllung ihm fast ein religiöses Amt für unsere gesamte Kultur verliehe.

Die herrschende materialistisch-entwicklungsgeschichtliche Auffassung der Kunst, derzufolge jeder zeitliche Fortschritt, bloß weil er die Mittel der Kunst erweitert und differenziert, schon einen Wertzuwachs, ja eine Aufwärtsbewegung darstellt, hat zwischen den heutigen Musiker und die wirklich große deutsche Musik, die im Todesjahr Schuberts zu Ende ging, eine solche Fülle überbildeter, intellektualisierter und geistentleerter Formen gestellt, daß er, mit Recht etwa vom Mißbrauch des großen Orchesters oder der anspruchsvollen sinfonischen Form sich wendend, zugleich den angemessenen Gebrauch und die organische Form der älteren Musik als Herd und Ursprung alles Übels verwirft. So bleibt ihm der geistige Sinn und der seelische Reichtum einer Schöpfung verborgen, die er an ihren Folgen und Wirkungen nur als Intellektualismus und Individualismus verstehen muß, und der er nun in tragischer Verblendung scheinbar mit Recht seine Forderung von Gemeinschaftswerten, von kosmischem Allgefühl, von seelischer Ursprünglichkeit entgegensetzt. Er ahnt nicht, daß längst gestaltet ist, was auch er im tiefsten sucht; er glaubt Beethoven in gleicher Verdammnis mit der individualistischen Bekenntnisdichtung der Bildung und dem gegenstandslosen Idealismus der klassischen Philosophie: und weiß nicht, daß hier das einzige Mal in unserer Welt Geist nicht als rationaler Gedanke und persönlicher Wille, sondern als überpersönliche Genius-Schöpfermacht erschien, die dem weiblichen Seelen- und Sinnenelement der Töne sich zeugerisch einte, wie er selbst, der heutige Musiker, der Einsamkeit des Intellektes überdrüssig, der Urgefühlswelt des Unbewußten sich zu vermählen sucht. Wenn Hölderlin den Aufschwung des Dichters »bewußtseinlos im höchsten Bewußtsein« fordert, so hat er geradezu das Wesen des Geistes in der Musik beschrieben: den Geist im Gegensatz zum bloßen Verstand und zur reinen Vernunft; den Geist, der in der rationalisierten Sphäre des Wortes nur frei werden konnte in der krankhaften Zerstörung des logischen Sinns; während er in der irrationalen Sphäre der Töne seinen organischen Ausdruck fand, eingehend ins Traumreich der Seele, das bewußtlos von uns empfangen wird und doch in der Begeistung durch den musikalischen Genius zum höchsten Bewußtsein erhebt. Geist ist in der Musik nicht mehr Feind und Zerstörer der Natur, wie der analysierende Verstand, die rechnende Vernunft; sondern Deuter und Beschwörer ihres geheimsten innersten Sinns, der hier in einer neuen Sprache sagbar wird, wie einst der Mythos naturverbundener Frühzeit in der noch seelenhaften Wort- und Bildsprache junger Völker.

Die Mißkennung dieser *Sprache* der Musik ist der andere tragische Irrtum der heutigen Generation. Was sie als »klassische« Form der Musik bekämpft und verwirft, ist in Wahrheit nicht eine beliebige ästhetische Gestaltgebung, womöglich als Ausdruck einer bestimmten »Zeit«; sondern das einzige Vehikel geistiger Mitteilung überhaupt, das es in der Musik je gegeben hat und gibt. Thematik und Durchführungstechnik, Fuge und Sonate sind für die geistige

Tonsprache, was Grammatik und Syntax für die Wortsprache sind: gegen welche auch in dieser kein noch so tiefer Gedanke verstoßen darf, ohne unübertragbar und unverständlich zu werden. Erst durch diese geistigen Sprachformen der absoluten Instrumentalmusik, denen eine lange Entwicklung und allmähliche Übertragung von Gebärden, Bildern, Vorstellungen ins Tonsymbolische zugrunde liegt, ist Geist und geistiger Zusammenhang unmittelbar und selbständig in Tönen ausdrückbar geworden. Alle Musik vorher hat geistiges Erlebnis nur durch wirkliche Worte und Gebärden außer ihr, deren gefühlverstärkende Begleitung sie lediglich war, vermitteln können: durch Tanz, Gesang und Spiel. Dies sind auch die Formen, die, nach dem Verfall und Untergang jener geistigen Sprache, der Musik als ewige Möglichkeiten angewandter Kunst verbleiben; und die heutige Musik tut gut daran, sich ihnen wieder zuzuwenden, statt die entseelten Sprachtrümmer in sinnlosem Spiel immer neu durcheinander zu würfeln; sie darf dabei nur nicht glauben, etwas der früheren absoluten Musik noch irgendwie Verwandtes und Vergleichbares zu leisten, oder gar dasselbe für uns und unsere Zeit zu sein, was jene fürs 18. Jahrhundert etwa war. Das äußerlich-Zeitbedingte unseres Zustandes mag musikalisch überhaupt schwer ausdrückbar sein, und wenn es schon einen Ausdruck haben muß, so wird es jene Mischung von unterbewußt-Urgefühlsmäßigem und intellektuell-Mechanischem sein, die uns heute überall begegnet, und die sich nur in den genannten Formen angewandter Kunst zur Mitteilbarkeit über den Kreis artistischer Fachgenossen hinaus erhebt. Die Geist- und Seelen-Sehnsucht aber, die gerade das Heil für unseren heillosen Zustand begehrt, sie wird noch heute, und heute erst recht, durch jene ältere Kunst gestillt, deren Mission in unserer Kultur einmalig und deshalb unvergänglich ist, wie die jeder großen mythischen oder religiösen Offenbarung, und die nicht nur zu uns noch spricht, sondern sehr viel ferneren Zeiten noch reden wird: wenn nicht die Vernehmbarkeit ihrer Sprache absichtlich und geflissentlich vor der Zeit zerstört wird.

Und hier liegt eine letzte und ernsteste Tragik verborgen: daß nämlich die Abkehr der ausübenden Musiker von der Form vergangener Musik auch eine Abwendung von ihrem Geiste bedeutet bis zu dem Grade, daß dieser nicht mehr von ihnen erlebt wird, und infolgedessen der innere Antrieb erlahmt, ihn immer wieder reproduzierend für andere lebendig zu machen. Daß die geistige Wirkung der großen Musik nicht mit ihrer zeitlichen Erscheinung erschöpft war, beweist der Einfluß, den sie das 19. Jahrhundert hindurch, bei einem Schopenhauer oder Nietzsche, auf das Zentrum des Denkens übte; daß sie heute noch möglich, ja unentbehrlich ist, zeigt die Rolle, die sie bei führenden Dichtern spielt: bei Hermann Hesse und Jakob Schaffner, bei Theodor Däubler und Alfred Mombert ist gerade *die* Musik, von der wir reden, aufs tiefste erlebt und gedeutet worden, ja erweist sich als inspirierende, wertsetzende und zielgebende Macht geistigen Vorbilds wie nichts anderes in unserer Kultur.

Aber die Musiker selbst? Es ist heute schon ein öffentliches Geheimnis, daß wohl noch nicht die Mehrzahl, so doch die tonangebende Minderheit den Dienst am klassischen Werk nur mehr als lästige Verpflichtung empfindet, der man bloß deshalb sich noch nicht gänzlich entzieht, weil die bürgerliche Existenz der Musiker noch überwiegend darin begründet ist, daß sie dem rückständigen »bürgerlichen« Bedürfnis nach älterer Kunst genugtun. Es ist erschütternd, zu denken, daß ein interner Vorgang innerhalb eines Fachs von überdies noch unbewiesener Bedeutung schließlich darüber entscheiden soll, ob der Menschheit die Sprache weiter erklingen soll, die ihr die wichtigste Botschaft des Geistes vermittelt. Wüßte der Musiker, welches Amt mit der Aufgabe der Reproduktion seit Bach und Beethoven in seine Hände gegeben ist, er würde selbst erschrecken, daß ihm das Schicksal einer Kunst heute mehr am Herzen liegt als das Schicksal der Kultur. Denn um dieses, und nicht um formale Streitigkeiten zwischen Alt und Neu, Fortschritt und Rückständigkeit geht es hier in Wirklichkeit — der Musiker muß sich endlich mit dem Gedanken vertraut machen, daß sich in seiner Kunst etwas ereignet hat, was alle Begriffe der Kunst grundlegend verändert und die normale Entwicklung einer einzelnen Kunst vielleicht für eine Zeitlang unterbindet; dafür aber dieser Kunst als einziger Sprache des Geistes in neuerer Zeit eine Bedeutung verleiht, die über alles hinausgeht, was Dichtung, Philosophie und Bildkunst dieser Zeiten zusammen der Menschheit geleistet haben. Diese heilige Sprache ist notwendig mit der Offenbarung des Geistes in ihr zu Ende und abgeschlossen; ihre Überlieferung bedeutet kanonische Fixierung und Bewahrung wie nur je die zeitenthobene Geltung von Dogma und Kult einer Religion. Ihr Diener und Hüter aber wird zum Priester, der immer wieder die Transsubstantiation, die Fleischwerdung des Geistes, bewirkt. Er allein öffnet die Pforte zum Reich des Irrationalen, die unsere Welt noch besitzt; durch ihn allein erfährt eine Menschheit, die sonst dem Verstand und seinen entseelenden Kräften rettungslos verfallen wäre, die Wirkung des Geistes, der das verdrängte Seelentum wieder an einen Weltsinn bindet und damit eine kosmische Harmonie wiederherstellt. Was, aus Unkenntnis solcher Offenbarung, auf allen anderen Gebieten in Frage gestellt wird: der Geist, ist für die Musik kein Problem; wohl aber noch eine Aufgabe: es bedeutet die Entscheidung einer Weltstunde, ob der Musiker diese Aufgabe versteht, und reiner und mächtiger als bisher zum Mittler des ihm anvertrauten Geistes sich erhebt, oder mit seiner Vernachlässigung und Zerstörung die allgemeine Rationalisierung und Mechanisierung besiegelt.

PERIODIZITÄT IN DER MUSIKGESCHICHTE

VON

ALFRED LORENZ-MÜNCHEN

Die Historiker sträuben sich im allgemeinen gegen die Aufstellung geschichtlicher Gesetze, da sie das Wesentlich-wichtige für den Geschichtsverlauf nicht in den schwer nachweisbaren Wiederholungen, sondern im »Einmaligen« sehen und die Hineintragung naturwissenschaftlicher Betrachtungsweise in die Geisteswissenschaften überhaupt ablehnen. Eine genaue, zusammenfassende Untersuchung aller dieser Fragenkomplexe hat — auf Dilthey fußend — *Ernst Meister* kürzlich erscheinen lassen: »Über die Möglichkeit historischer Gesetze«, Leipzig bei Teubner 1928. Nachdem er anfangs streng sachlich alle naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten für sein Gebiet ablehnt, zieht er schließlich seine Ergebnisse doch in dem Sinne, daß eine gewisse verallgemeinernde Betrachtungsweise auch in der Geschichte erlaubt sein müsse. Freilich dürfe man nicht nach der naturwissenschaftlichen Methode arbeiten, sondern müsse von einer ganz anderen Begriffsbildung als Basis ausgehen, indem man nämlich für das Abstrakt-allgemeine den »Typus«, für System »Struktur«, für Gesetz »Norm« einsetzt. Es wird für die Verständigung in wissenschaftlichen Kreisen gut sein, sich diesen vermittelnden Gedankengängen anzuschließen, denn das rote Tuch, das diejenigen schwingen, die irgendwelche Beobachtungen von Regelmäßigkeiten im Ablauf geschichtlicher Ereignisse zu verkünden wagen, wird dadurch wenigstens in ein rosenfarbenes umgewandelt, das für den Matador nicht so gefährlich ist.

Auch ist ja die Musikgeschichte zwar ein Teil der allgemeinen Geschichte, hat sich somit ihren Methoden im großen ganzen zu fügen, sie unterscheidet sich aber doch, ebenso wie die Kunstgeschichte überhaupt, sehr wesentlich dadurch von ihr, daß sie es nicht bloß mit wechselnden Vorgängen zu tun hat, sondern auch mit formal festgelegten Vorstellungen, eben mit Kunstwerken, d. h. Erscheinungen, die nach ihrer Schöpfung eine dauernde Realität beanspruchen. Wenn nun auch das musikalische Kunstwerk keinen solchen Grad von Sachwerdung erreicht, wie ein Werk der bildenden Kunst — denn nicht das uns vor Augen tretende Notenmanuskript ist das Kunstwerk, sondern das in der Zeit vor sich gehende klangliche Ereignis, das, im Kopfe des Tondichters entstanden, nur mittels der Schriftzeichen immer wieder reproduziert werden kann, — so ist doch auch dieses eine einmal gewachsene *Vorstellung*, die, wenn sie auch geistig bleibt, doch dasselbe wirkliche Sein in sich trägt, wie ein Tier, eine Pflanze, ein Planet. Sie kann also auch, wie jede andere zur Erscheinung gewordene Vorstellung untersucht werden, natürlich unter steter Berücksichtigung des Unterschiedes zwischen einer geistigen und körperlichen Vorstellung.

Zum wissenschaftlichen Arbeiten gehört es aber unbedingt, daß man neben der gewissenhaften Aufklärung jeder Einzelerscheinung auch Ordnung in das Chaos der Vielheit bringt, was nur durch Zusammenfassungen, durch Typisierung der Fälle möglich ist. Hier kann natürlich nur der subjektive Blick den Wegweiser abgeben. Aber es ist falsch, darin ein unwissenschaftliches »Konstruieren« zu sehen. Ohne seinem Forschungswillen eine bestimmte Richtung zu geben, kann nicht einmal ein rein archivalisch Arbeitender irgend etwas Vernünftiges herausbringen; und wenn unsere großen Musikgelehrten nicht mit irgendwelchen Ideen die Musikbibliotheken der Kulturländer durchstöbert, sondern einfach mit Feststellung der vorhandenen Noten sich begnügt hätten, so wären sie ohne ihre großen Ergebnisse nach Hause gekommen. So muß auch im geistigen Archiv der Geschichtsverläufe wohl jedes Ereignis gewissenhaft gebucht und richtig registriert werden, man kann aber darin wohl auch einem *Gedanken* nachspüren und wird dann vielleicht in einem sonst unbeachteten Faszikel etwas finden, was große Zusammenhänge unvermutet aufdeckt.

So handelt es sich also nicht um irgendwelche Störung altbewährter wissenschaftlicher Forschungsmethoden, sondern einfach um ein Mitteilen gemachter *Beobachtungen*, wenn ich in meinem Weihnachten 1927 erschienenen Buch »Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen«, Berlin, Max Hesses Verlag, darlegte, daß ein *rhythmischer Wellenzug* unsere ganze Musikgeschichte zu durchlaufen scheint, welcher auf natürliche Weise ohne jeden Zwang den gesamten Geschichtsablauf von selbst in regelmäßige Perioden gliedert. Man erkennt diese Perioden natürlich nur, wenn man die Kunstwerke nicht als seelenlose Versteinerungen, sondern als lebensvolle Organismen, voll von inneren Strebungen und durchbebt von pulsierendem Herzschlag erfühlt. Strebungen im Stilwillen der Kunstwerke kann man nun nicht aus einem Einzelfall herauslesen, sondern nur aus einer Reihe, in der man eine *Entwicklung* beobachtet. Ein Musikstück beispielsweise mit einigen wenigen chromatischen Wendungen, wird wohl in einem vornehmlich diatonischen Zeitalter einen Zug zur Chromatik verraten, kann aber ebensogut eine Rückkehr zur Diatonik beweisen, falls es einer Epoche noch stärkerer Chromatik nachfolgt.

Richtet man auf solche Entwicklungszusammenhänge sein Augenmerk, so wird man die Beobachtung machen, daß sich in bestimmten Zeiträumen — abgesehen natürlich von immer vorhandenen kleinen Gegenströmungen — eine gewisse Einheitlichkeit der Hauptstrebung im Musikwillen der abendländischen Menschheit erkennen läßt. So bildet sich ein *Zeitstil* aus, der (mannigfach durchkreuzt von dem durch Landschaft, Klima und Rasse bedingten Nationalstil) einen ganzen Zeitraum beherrscht. Der Zeitstil spricht sich hauptsächlich in der Bevorzugung eines der beiden Prinzipe aus, die miteinander während des ganzen abendländischen Musikgeschichtsverlaufes um

die Vorherrschaft gerungen haben, die Prinzipe der *Homophonie* und *Polyphonie*. Das eine, auf Zeitempfinden (Spannung rhythmisch-melodischer Elemente) beruhend, strebt, dem Subjektivismus im Mikrokosmos zugewandt, nach Ausdruck individuellen Gefühls, das andere, auf Raumempfinden (Spannung zwischen linearen Gegebenheiten) beruhend, strebt, dem Objektivismus im Makrokosmos zugewandt, nach Ausdruck unpersönlicher Weltgedanken.
Die abendländische Musikgeschichte, am Ende des vierten Jahrhunderts mit dem Wirken des heiligen Ambrosius beginnend, lebt sich zunächst homophon in der Eurhythmie der zahlreichen kirchlichen Hymnen und in der wunderbaren Melismatik des Gregorianischen Gesanges in großer Melodiefreudigkeit aus; sie erreicht einen Höhepunkt im Wirken Gregors des Großen um 600. Am Ende des siebenten Jahrhunderts wird (nach den neuesten Entdeckungen Handschins) die Polyphonie erfunden. Sie erlebt ihre erste Blüte im sogenannten »Organum« des flandrischen Mönches Hucbald um 900. Aber der Sinn für Rhythmik und originale Melodieerfindung tritt in dieser Periode zurück. Um das Jahr 1000 herum beginnt eine neue Epoche, in der die bisherige Gleichwertigkeit der Organalstimmen der Bevorzugung *einer* Stimme im sogenannten »Discantus« weicht und in der vor allem der Troubadour- und Minnesang in seinem homophonen und tanzrhythmisch beschwingten Liederreichtum die gebildete Welt entzückt. Ihren Höhepunkt kann man in die Zeit der Wartburgsage ansetzen (um 1200). Mit Heinrich Frauenlob ist diese Periode abgeblüht ... Es beginnt (gegen 1300) die Zeit der »Ars nova« und die große Epoche der »Niederländer«, in welcher bekanntlich der Höhepunkt des polyphonen Denkens um 1500 mit Josquin de Près erklommen war. Palestrina und die Madrigalisten klären die Polyphonie ab. Aber am Ende des 16. Jahrhunderts bricht sich mit Macht in der Monodie der Florentiner Opernerfinder und im Siegeszug des protestantischen Chorals die Homophonie wieder Bahn. Melodisch-eurhythmische Erfindungskraft führt in glänzender Entwicklung zur Blüte der musikalischen Klassik um 1800. Das Tonalitätsempfinden drückt dieser Periode den Stempel auf. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts beginnt dieses mit dem Wirken Regers und Schönbergs ins Wanken zu kommen. Wir treiben nun zur musikalischen Umwälzung um 1900 hin, die, wenn nicht alles trügt, in dem ungebärdigen Most der Heterophonie einen Zug nach polyphonem Empfinden erkennen läßt.
Man sieht also, daß etwas vor 400, 1000 und 1600 die Homophonie das Herz der schaffenden Musiker gewinnt, während gegen 700, 1300 und 1900 die Probleme der Polyphonie die Komponisten stark zu erregen beginnen. Jedesmal folgt ein dreihundertjähriger Zeitraum, in dem die betreffende Richtung etwa nach 200 Jahren zu einem Höhepunkte und dann ziemlich plötzlichen Zusammenbruche gelangt. Die andere Richtung verschwindet nie vollkommen, sondern sammelt in Ausnahmserscheinungen oder untergeordneten Stellungen neue Kraft für ihr Wiederhervorbrechen. Da der Höhepunkt der

einen Richtung gleichzeitig den Tiefpunkt der anderen bedeutet, läßt sich also der Gang unserer Musikgeschichte durch eine Wellenlinie darstellen, deren einzelne Glieder den Zeitraum von je *sechshundert Jahren* bedeuten. Jede Welle gliedert sich in zwei Ausschwankungen nach verschiedenen Richtungen, die abwechselnd eine homophone oder eine polyphone Periode von je 300 Jahren Dauer bedeuten. In meinem genannten Buche ist sie graphisch wiedergegeben.

Ich stehe mit der Auffassung, daß periodische Wiederkehr die Musikgeschichte durchzieht, nicht vereinzelt da. Gleichzeitig mit meinem Buch hat *Arnold Schering* einen hochbedeutenden Artikel verfaßt, der im Sommer 1928 im 34. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters, S. 31 ff., erschienen ist: »Historische und nationale Klangstile«. Schering unterscheidet dort zwei Typen des »Klangstiles«, die sich »im Laufe der Zeiten beständig abgelöst und im Sinne von Aktion und Reaktion aufeinander eingewirkt haben«: in gewissen Zeitaltern zeige sich eine »Hinneigung zum Ideal der *Klangverschmelzung*«, in anderen eine »Hinneigung zum Ideal des *gespaltenen Klanges*«. Es stehe ja »in der Hand des Komponisten, Klänge entweder so zu erfinden, daß sie als klangliche Einheit wirken, indem ihre Bestandteile reibungslos zu einem Ganzen verschmelzen, oder so, daß diese Bestandteile mehr oder weniger auffällig nebeneinander zu stehen scheinen und damit den Eindruck eines mehr oder weniger ›gespaltenen‹ Gesamtklanges machen«. Das »treibende Grundelement« bei der Beschreitung der zwei Wege sei der Sinn für *Klangfarbe*, indem im ersten Falle sich gutmischende Instrumentenkombinationen (a cappella-Chor, Streichquartett, satter Orchesterklang usw.), im anderen Falle grell voneinander abstechende Instrumentengruppierungen gewählt werden. Dazu kommt aber noch die Möglichkeit, das zunächst im Kolorit gegebene Klangideal durch die Art der Komposition selbst (harmonische Schönheit, bzw. heterophone Linienführung) zu unterstreichen. Durch Gegenüberstellung der Beispiele eines »Walzers von Joh. Strauß in der Originalinstrumentation« und eines »modernen Tanzes für Jazzorchester« macht Schering den Unterschied dem Leser gefühlsmäßig klar. Der Wechsel der Klangstile in der *Zeit*, der uns hier allein beschäftigen soll (denn es ist nicht zu vergessen, daß auch der Ort — Landschaft und Rasse — nationale Klangstile hervorruft) ergibt nun eine Welle, die durch die ganze Musikgeschichte geht. Schering zeigt mit größter Deutlichkeit die geschichtlichen Punkte, in denen dieser oder jener Klangstil seine Auswirkung erfahren hat. Neben seiner genauen Kenntnis der Kompositionen aller Zeiten zieht er auch zahlreiche Bildwerke heran, um die Art der in den betreffenden Zeiten üblichen Instrumentalzusammensetzungen erkennen zu lassen.

So kann er mit Bestimmtheit angeben (S. 35), daß im neunten Jahrhundert Klangverschmelzung geherrscht hat. Im 11. Jahrhundert (S. 34) aber und um 1300 herum wird durch einige Bildwerke starke Vorliebe für gespaltenen

Klang belegt. So zeigt z. B. eine Darstellung das Zusammenwirken von Harfe, Dudelsack, Armviola, Zincken, Trommel und Langflöte. Um 1500 ist die bereits von Dufay angebahnte Klangverschmelzung wieder da und feiert in Palestrina ihren Höhepunkt. Im Barockorchester des 17. Jahrhunderts merkt Schering wieder eine Hinneigung zum gespaltenen Klang, der sich allmählich glättet, bis in der Klassik und Romantik die Freude an der Klangverschmelzung wieder sieghaft überwiegt. Um 1900 herum beginnt von neuem in den Kompositionen unserer Jüngsten die Lust am gespaltenen Klang sich deutlich zu äußern.

Schering ist zu vorsichtig — und diese Vorsicht ist für einen Gelehrten in führender Stellung, wie er sie hat, geboten — aus diesen Angaben die Regelmäßigkeit der Struktur offen zu enthüllen, sondern gibt nur die »Überlegung« anheim: »ob sich nicht ein Urgesetz auffinden läßt, dem der Ablauf der Klangstile im Großen gehorcht.« Ich finde, und wohl jeder aufmerksame Leser dürfte dasselbe Ergebnis zwischen den Zeilen lesen — die Regelmäßigkeit des Wechsels liegt auf der Hand. Der gespaltene Klang bricht sich in den Jahren 1000, 1300, 1600 und 1900, also in Abständen von *dreihundert* Jahren, immer wieder Bahn. Zwischen diesen Epochen sieht man nach Schering um die Jahre 900, 1500 und 1800 herum Höhepunkte der Klangverschmelzung deutlich aufscheinen. Hier fehlt zur Vollendung der Regelmäßigkeit nur die Epoche um 1200. Diese Zeit ist in bezug auf den Klangstil noch zu unerforscht, so daß es sich mit Scherings Gewissenhaftigkeit nicht verträgt, über sie etwas auszusagen. Indessen weiß ich nicht, warum er nicht die Abbildung aus dem Gebetbuche Markgrafs Leopold des Heiligen, das er Seite 41 seines Aufsatzes in anderem Zusammenhang erwähnt, zum weiteren Beweise für den Wechsel der Klangstile heranzieht. Das Bild dürfte in die letzten Lebensjahre Leopolds († 1136), also in das 12. Jahrhundert zu setzen sein. Ich sehe auch nicht ein, warum die Wotansraben, die dort das Haupt des Königs David umkreisen, die Abstammung des Bildes aus dem Norden beweisen sollen. Sie flatterten ja auch in der Heimat des Markgrafen um den Untersberg. Das Bild zeigt im Augenblick des Stimmens »ein Ensemble von drei Streichinstrumenten, einer Lyra, einer Handharfe, also ein Klangganzes von hoher Kraft der Verschmelzung«. Es ist freilich nur ein vereinzelter, aber um so gewichtigerer Zeuge für die Regelmäßigkeit im Wechsel der historischen Klangstile Scherings. Denn es beweist, daß sich auch im 12. Jahrhundert der Zug nach Klangverschmelzung angebahnt hat.

Zur Erklärung dieser merkwürdigen Beobachtungen von Periodizitäten in der Musikgeschichte habe ich in meinem Buche die *Generationenlehre* herangezogen. Ich will nicht behaupten, daß man das müsse. Pinder begnügt sich in ähnlichen Fällen mit der Feststellung der Beobachtung und verzichtet ausdrücklich auf eine Erklärung. Moser (s. I.MG. XV, S. 270ff.) erblickt die Ursache für das periodische Vorwiegen des Dur- und Moll-Gedankens, der

immer parallel mit meinen Gezeiten der Homophonie die Geltung der Kirchentonarten zurückdrängt, im zeitweiligen Überwiegen der germanischen Rasse über die Mittelmeerrassen. Vielleicht ist anderen eine Erklärung aus dem Lauf der Sterne lieber. Religiöse Gemüter können die Weisheit Gottes darin erblicken. Jedenfalls ist es denkbar, daß die Periodizität durch anderes als durch die Generationenlehre erklärt werden kann, wie ja auch umgekehrt ein neuester Verfechter der Generationenlehre, der Literarhistoriker Hans von Müller (Zehn Generationen deutscher Dichter und Denker, Berlin 1928), die Wirksamkeit der einzelnen Generationen ($33^1/_3$ Jahre) anerkennt, höhere Einheiten aber leugnet. Mir jedenfalls erscheint die Generationenlehre die *allernatürlichste* Basis für Periodizitäten in der Geistesgeschichte zu sein, weil es fast a priori begreiflich ist, daß ein Wechsel von Gesamtanschauungen nur im gleichen Tempo (oder seinem Vielfachen) vor sich gehen kann, in dem das Menschengeschlecht sich von Grund auf erneuert, das ist im Tempo des Generationswechsels, also dreimal in 100, neunmal in 300 Jahren.

Mag man nun die Generationenlehre als Grund anerkennen oder nicht, jedenfalls scheint mir nach den bisher gemachten Beobachtungen die Periodizität erwiesen. Sie wird durch die Vereinigung der Scheringschen Welle mit meiner — beide vertragen sich prächtig miteinander! — nur noch sicherer. Ist doch nichts natürlicher, als daß sich in jeder meiner 300jährigen Perioden die ihr eigentümliche (homophone, bzw. polyphone) Strebung ungestüm durchzusetzen sucht, und zwar zunächst ohne Rücksicht auf die Süßigkeit der Klangverschmelzung, in einer gewissen Roheit und Härte. Das Ideal einer angenehmen Klangmischung tritt dann jedesmal erst hinzu, wenn sich die Hauptstrebung (Poly- oder Homophonie) gründlich auszuleben beginnt und zu einem Höhepunkt führt. Daher kommt es, daß die Periode 1300 bis 1600 mit der heterophonen Motette beginnend sich schließlich zur Süßigkeit der Palestrinaschen a cappella-Musik abklärt; so auch, daß die Homophonie der Oper mit klangspaltenden Trompetenarien beginnend endlich zur Weichheit des Wagnerschen Tristanorchesters führt.

Schering vermeidet, bestimmte Grenzen zu ziehen und die genaue Länge der Perioden festzulegen. Auch ich betrachte die Grenzen als fließend und regenbogenartig verschwimmend. Für die Anschauung aber ist es praktisch und klärend, gewisse Jahreszahlen einzusetzen, die natürlich nur als angenehm orientierende ungefähre Erkennungsmarken aufzufassen sind, und nicht als holprige Grenzsteine, über die nur ein Kurzsichtiger stolpert. Mag die Periodik ganz regelmäßig sein, oder irrational und in ihren Grenzen (besonders im Mittelalter) vorläufig noch nicht sicher bestimmbar, jedenfalls *ist sie da*, und die ganze Musikgeschichte bekommt durch sie einen leicht übersichtlichen Verlauf. Das chaotische Durcheinander der Einzelereignisse gruppiert sich in einer teleologisch verständlichen Ordnung zu einem *sinnvollen* Ablauf. Weder Scherings Aufsatz, noch mein Buch machen den Anspruch, *alles*

erklärt zu haben, aber wenigstens sind nunmehr zwei Wellenzüge herausgeschält, die sich zueinander verhalten wie 1 : 2, also wie der Grundton einer schwingenden Saite zu ihrem ersten Oberton. Sicher kommen hierzu noch andere bisher nicht beobachtete Wellen, deren Vereinigung erst den vollen obertönegesättigten Klang des gesamten historischen Verlaufes darstellen wird.

HEGEL UND DIE MUSIKALISCHE ROMANTIK

DIE ERHELLUNG DER MUSIK DURCH DIE PHILOSOPHIE

VON

HANNS FRÖMBGEN-ESSEN

Die Beziehung der Philosophie zur Musik erschöpft sich nicht in dem, was die Philosophie gelegentlich über die Musik gesagt hat. Mit diesen Äußerungen hat die Musik noch nie etwas anfangen können. Den großen Philosophen war die Musik immer mehr oder weniger nur ein geistiger Komplex, den sie ihrem gesamten Weltbilde einzufügen versuchten. Dabei nicht von der Tatsächlichkeit der Musik ausgehend, sondern von ihrem System. Wenn hier die Musik in Beziehung zur Philosophie gesetzt wird, so soll dies keine kausale Verknüpfung sein. Ein Kunstwerk ist nie die mechanische Wirkung einer Ursache.

Man kann die Musik überhaupt nur philosophisch betrachten. War einem früheren Zeitalter philosophische Betrachtung das Zurückführen der Dinge auf ihren letzten Grund, so ist heute philosophische Betrachtungsweise das Erfassen der Dinge in ihrer dialektischen Beziehung und Wechselwirkung. Es gilt, alle Erscheinungen des Geisteslebens zu erfassen als Ausdruck eines gemeinsamen Dritten, Absoluten. Gleichsam als Modi einer Substanz. Das ist nichts anderes als die Anwendung der Identitätsphilosophie auf die Kunst. Sinn dieser Betrachtung ist, der Entfaltung der romantischen Idee in Philosophie und Musik nachzuspüren, die Gleichheit der Form, unter der sich diese Entfaltung vollzog, nachzuweisen und somit an einem besonderen Falle zu zeigen, wie die Musik durch die Philosophie erhellt werden kann, ebenso wie durch die Dichtung und die bildende Kunst.

Kants Philosophie endete in einen schroffen Dualismus. Die Auflösung dieses Dualismus in einen Monismus ist die Sisyphusarbeit der Romantik. Daß sie scheiterte, ist gleichgültig. Aus dem Ringen mit diesem Dualismus von Wirklichkeit und höherer Welt erwuchs ihre Dynamik und die Hochspannung ihrer geistigen Energie. Dieses Ringen ist die Keimzelle der Entwicklung der Philosophie des 19. Jahrhunderts vom objektiven Idealismus über den subjektiven bis zum historischen Materialismus.

Schon immer hat die Musikforschung mit vagen Vergleichen aus der Literatur operiert. Die einen setzten beispielsweise Beethoven in Parallele zu Goethe, die anderen zu Schiller. Daß ein Vergleich ein und derselben Größe mit zwei so scharfen Gegensätzlichkeiten gezogen wurde, zeigt schon hinlänglich, wie diese vergleichende Betrachtung jeder logischen und sachlichen Fundierung entbehrte. Es handelt sich um reine Gefühlsvergleiche, die keinerlei wissenschaftlichen Wert haben. Sie bringen die Forschung um nichts weiter, vermögen nichts Wesentliches der in Beziehung gesetzten Erscheinungen durch den Vergleich zu erhellen. Kants Rigorismus wurde herangezogen, um Beethovens Ethos zu verdeutlichen. Dabei ist ein anderer für die Erhellung Beethovens viel wichtiger und bedeutender als Kant: Fichte. Daß beide von dem gleichen hohen, sittlichen Ernst getragen sind, ist dabei völlig unwesentlich, ist eine zufällige Beziehung. Zwischen beiden besteht eine ganz andere notwendige Verknüpfung.

Vor Beethoven war die Musik sich selbst Zweck. Sie war im wesentlichen formal. Daß sie stellenweise — wie bei Mozart und den Mannheimern etwa — von starkem Gefühl erfüllt ist, ändert nichts an dieser Tatsache. Denn das Gefühl war nicht das Tragende der Musik, der Ausdruck war nicht Prinzip. Grundsätzlich handelte es sich immer nur um die Musik als Musik. Sie kreiste um ihr eigenes Zentrum. Genau wie die Philosophie bis Kant. Die Philosophie steht im 18. Jahrhundert immer noch im Schatten der Scholastik. Sie beschäftigt sich mit sich selbst, gleichsam mit ihren eigenen internen Fragen. Sie behandelt ausschließlich rein formale Fragen. Den Substanzbegriff innerhalb ihrer rationalistischen Richtung von Descartes bis Leibniz und Spinoza, die Frage nach Möglichkeit, Art, Grenzen und Wert der Erkenntnis innerhalb ihrer empirischen Richtung von Bacon bis Hume und Kant. Kant bildet den Abschluß dieser formalen Philosophie. Er ist nicht nur Abschluß, sondern auch Anfang. Sein Kritizismus hat die Luft gereinigt und die Plattform geschaffen für die Philosophie des deutschen Idealismus sowohl wie für den historischen Materialismus, der nur im Zusammenhang mit der romantischen Identitätsphilosophie verstanden werden kann.

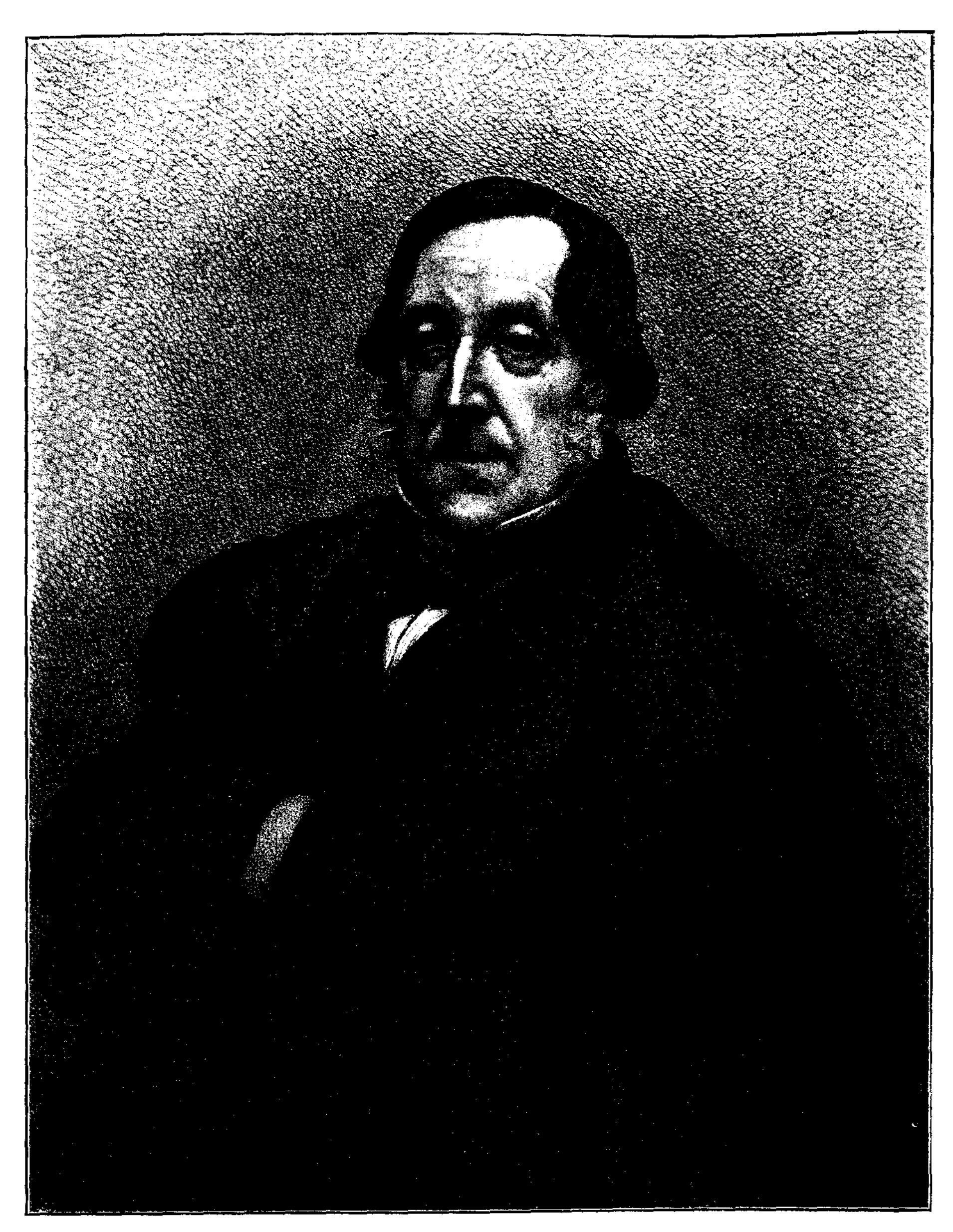
Mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts ändert sich das gesamte Weltbild. Wie die Romantik in allem das Leben in den Mittelpunkt rückt, so erhält jetzt auch die Philosophie eine entschiedene Richtung auf den Menschen. Der objektive Idealismus Fichtes macht den Menschen zum Träger des Alls. Den reinen Menschen, der um die gleiche Zeit bei Beethoven Sinn und Zentrum der Musik wird. Beethoven bedeutet den Bruch mit der Klassik und den Sieg der Romantik, die jetzt mit fliegenden Fahnen auch ihren Einzug in die Musik hält. Das romantische Prinzip, das durch Fichte Eingang in die Philosophie fand, ist durch Beethoven zum Herrscher in der Musik geworden. Hierin liegt beider tiefere Verknüpfung. In beiden erfüllt sich ein gemeinsames Drittes. Ein völlig neues Lebensgefühl, das die ganze Welt verändern sollte, hat sich in zwei

verschiedenen Spiegelungen in beiden offenbart. Um wieviel klarer wird — von hier aus gesehen — mit einem Male Beethovens geistesgeschichtliche Stellung, um wieviel klarer und bedeutender erscheint seine romantische Bestimmung.
Der objektive Idealismus entwickelt sich in der Philosophie weiter zu einem subjektiven, der den empirischen, individuellen Menschen zum Träger der Welt erhebt. Der Weg, der zur völligen Anarchie führen sollte, ist damit beschritten. Schopenhauer bildet den objektiven Idealismus um zum Solipsismus. Ein Triumph vermessensten Individualismus, der in der Geschichte seinesgleichen sucht und der im Prinzip das gleiche bleibt, ob er sich nun bei Schopenhauer pessimistisch oder später bei Nietzsche optimistisch schminkt.
Ganz parallel dazu entwickelt sich das romantische Prinzip in der Musik weiter. Schon bei Chopin ist der empirische Mensch, das individuelle Subjekt, in die Musik eingedrungen. Schon ist es ihr einziger Gegenstand. Gar nicht zu reden von den Vertretern der äußersten Hochromantik: etwa einem Tschaikowskij, bei dem individuelles Leid sich steigert zu Weltleid schlechthin. Eine Erscheinung wie beispielsweise die Sinfonie pathétique ist nicht möglich ohne die romantische Philosophie, nach der Mikrokosmos und Makrokosmos eine Einheit bilden, Endliches und Unendliches sich gegenseitig durchdringen. Die Erfüllung des romantischen Prinzips in der Musik ist der Tristan. Hier wurde sich die Romantik selbst zum Schicksal. Hier ist die letzte Grenze zwischen Individuum und Kosmos niedergerissen. Höher war die Spannung des romantischen Dualismus nicht mehr zu steigern. Was jetzt folgt, ist nur noch Zersetzung. Immer persönlicher, immer differenzierter und komplizierter wird der Gehalt der Musik im ausgehenden 19. Jahrhundert. Die Musik begnügt sich nicht damit, Spiegelung des Menschen zu sein, die Hochromantik hat sie zu einer Sprache gemacht, in der sie alles sagen konnte. Ihre Ansicht über alle Dinge der Welt und des Lebens. Und sie konnte eine Gesellschaft voraussetzen, die aus einer unerhörten musikalischen wie allgemeingeistigen Tradition heraus diese Sprache verstand und liebte. Das war die Sendung der Programmusik, die nichts weiter ist als eine Folge der romantischen Reflexion. Ist die Romantik doch überall die Kunst des Indirekten. Die Programmusik ist lange verkannt worden. Sie ist durchaus nicht musikalische Photographie, sondern musikalische Reflexion. Zu einer bloßen Imitation der Natur fehlte diesen Romantikern jede Voraussetzung. Zur Photographie waren sie nicht objektiv genug. Aus dem Übersehen dieser Tatsache heraus hat man lange nicht die wahren Grundlagen und Voraussetzungen der Programmusik erkannt. Man hat sie gewertet ohne jegliches Verständnis für die unerhörte Geistigkeit, von der sie getragen war.
Daß dabei die Grenzen der Musik überschritten wurden, ist nur eine natürlichlogische Konsequenz der romantischen Idee, deren höchstes Ziel das Überfliegen aller Grenzen, die progressive Universalkunst war. An der Reinheit der



Phot. Gertrud Munckel, Berlin W 30

Johannes Wolf



Rossini
Stahlstich von Masson

Künste, dem apollinischen Ideal, lag der Romantik gar nichts. Diesem apollinischen Ideal der Klassik hielt sie mit revolutionärer Gebärde ihr dionysisches entgegen.

Steht so die geistige Haltung der romantischen Musik in einer engen logischen Beziehung zur idealistischen Philosophie, so ist auf der anderen Seite ein noch viel engerer Konnex zwischen der Formidee der musikalischen Romantik und der absoluten Philosophie festzustellen.

Im Gegensatz zur idealistischen Philosophie Fichtes und seiner Schüler rückt die Identitätsphilosophie die Frage nach dem Absoluten in den Mittelpunkt. Ihr Ziel ist wieder viel mehr ein rein formales; die Schaffung einer Dialektik. Von hier aus ist das Absolute der Musik im 19. Jahrhundert, ihre Form, zu verstehen. Die Begriffe absolute Musik und absolute Philosophie decken sich natürlich formal keineswegs. Absolute Philosophie ist die Philosophie, die sich mit dem Absoluten, das dem früheren Substanzbegriff verwandt ist, beschäftigt. Während absolute Musik nichts anderes als reine Musik bedeutet. Entscheidend und wesentlich für die Beziehung zwischen beiden im 19. Jahrhundert ist ihr formaler Charakter.

Hegel, der große Vollender der romantischen Philosophie, ist selbst in seinen musikästhetischen Anschauungen alles andere als ein Formalist. Er ist ausgesprochener Vertreter der Inhaltsästhetik. Doch hier geht es nicht um seine ästhetischen Ansichten über Musik. Wenn Hegel im sinnlichen Scheinen der Idee das Schöne zu erkennen glaubt in Abhängigkeit von Plotin, so läßt sich mit diesem Fundamentalsatz für die Praxis des Musikforschers und Kritikers, dem es um Grundbegriffe für die Erfassung des musikalischen Kunstwerkes geht, nicht viel anfangen. Das ist alles Metaphysik, mit der in der Praxis wenig zu erreichen ist. Die Welt ist nach Hegel ein dialektischer Vorgang. Im Mittelpunkt von Hegels Denken steht die Idee der Evolution. Die Evolutionsidee ist das Rückgrat der Romantik. Bei Hegel hat sie logischen Charakter. In dieser romantischen Evolutionsidee ist bereits ein formales Grundelement der Musik des 19. Jahrhunderts gegeben.

Das musikalische Kunstwerk der Romantik ist ein Entwicklungsvorgang. In demselben Sinne wie die Entwicklungsidee die Form des romantischen Romans und Dramas abgab. Das musikalische Kunstwerk der Romantik ist dynamisch im Gegensatz zum klassischen, das statisch ist. Ist das klassische Kunstwerk ein Sein, so ist das romantische ein Werden. Ist bei Mozart das Gesamte ein Mosaik gleichbedeutender Teile, die in einem harmonischen, ruhenden Verhältnis zueinander stehen, so hat bei Beethoven alles Einzelne nur einen Sinn als Durchgang, als Stadium, als Entwicklungsphase. Das ist es, was man meint, wenn man immer sagte, Beethoven führt uns in seine Werkstatt. Das Kunstwerk der musikalischen Klassik ist synthetisch, das der Romantik analytisch. Ebenso wie die dialektische Philosophie der Romantik analytisch ist. — Das klassische Thema ist die in sich geschlossene Periode, deren Mittelachse

der Höhepunkt im vierten Takte ist, von dem aus sich zwei symmetrische Gruppen verzweigen, die ansteigende und die fallende Linie. Dem hält die Romantik ihre unendliche Melodie entgegen. Das romantische Thema, wie es Beethoven ausgebildet hat, ist nichts anderes als die Keimzelle eines Entwicklungsprozesses. Das treibende, zeugende Element ist der Rhythmus, dessen Sinn bei Mozart die klassische Idee der ewigen Wiederkehr ist. Bei Beethoven und den späteren Romantikern ist der Rhythmus der Drang ins Unendliche, er ist das Vorwärtsdrängende, Entwickelnde schlechthin. Die Wiederholung hat in der Romantik einen ganz anderen Sinn. Sie ist nicht Symmetrie, sondern Steigerung. Mit Beethoven hat das romantische Entwicklungsprinzip Eingang in die Musik gefunden. In diesem Verhältnis der musikalischen Klassik und Romantik spiegelt sich deutlich der Gegensatz der Philosophie des 18. und des 19. Jahrhunderts. Der alten Philosophie war die Welt ein Sein, der romantischen war sie ein Werden. Und genau so wurde der Mensch gesehen.

Die Ethik der neueren Philosophie einschließlich Kant betrachtet den Menschen als ein abgeschlossenes Sein, dessen moralisches Handeln nach Maximen und Imperativen zu regulieren ist. Der Romantik erschien diese Ethik juridisch und sie führte einen erbitterten Kampf dagegen. Schleiermacher und Schlegel können sich nicht genug tun in Schmähungen der Kantischen Ethik. Sie betonen gegenüber dieser normativen Ethik, die einen abgeschlossenen, fest umrissenen Begriff des Menschen voraussetzt, die Notwendigkeit einer dynamischen Ethik. Sie verlangen eine organische, schöpferische Ethik, die einen sittlichen Menschen erst macht. Sie setzt über die Tugend das Streben nach Tugend. Sie wollen kein moralisches Gesetz, das abstrakt bleiben muß, sie wollen den Willen zur Triebkraft des sittlichen Handelns erheben. Kurz, die Ethik der Romantik ist evolutionistisch. Das lebendige, bewegte Weltgefühl der Romantik verlangte ein Sittengesetz, das mehr war als die Regulierung eines vorhandenen Zustandes, das vielmehr einen sittlichen Menschen wachsen ließ. Die Form dieses Suchens und Ringens mußte notwendig antithetisch, dialektisch werden.

Hegel ist der Generalnenner für alle oft widersprechenden romantischen Philosophismen. Er hat das große dialektische System geschaffen, in dessen Schatten das gesamte Geistesleben des 19. Jahrhunderts steht. Hegel selbst ist als Ästhetiker unbedingter Anhänger der absoluten Musik. Er erkennt der Musik die Fähigkeit ab, sich objektiv auszugestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen. Das ist eine deutliche Absage an die platte Programmusik. Die großen sinfonischen Dichtungen der Romantik haben das auch nie beabsichtigt. Sie haben den Inhalt in einer Weise wiedergegeben, wie er in der Sphäre subjektiver Innerlichkeit lebendig wird und nicht, wie dieser Inhalt als allgemeine Vorstellung im Bewußtsein liegt. Sie werden Hegels ästhetischer Forderung vollkommen gerecht. Ihr Schaffen liegt völlig in der Richtung der roman-

tischen Idee. Hatte doch die Romantik in Fr. Schlegel den Satz aufgestellt, die romantische Poesie will nicht den Gegenstand darstellen, sondern das Gefühl des Gegenstandes erwecken, und hatte sich damit scharf gegen die Klassik abgegrenzt.

Die Welt ist gemäß Hegel ein logischer Vorgang, die mit innerer Notwendigkeit erfolgende dialektische Entwicklung der logischen Idee. Aus Satz und Gegensatz entsteht alles. Satz und Gegensatz heben sich auf in einer höheren Einheit. Hiermit ist die antithetische Weltanschauung der Romantik auf ihre letzte philosophische Formel gebracht. Am Widerspruch, an der Verneinung entzündet sich alles Leben. Mit diesem Satz wird Jakob Böhme zum geistigen Ahnherrn der romantischen Philosophie. Denken und Sein sind identisch. Also ist jeder dialektische Vorgang eine Spiegelung des Welt- und Lebensprozesses überhaupt.

Aus diesem Weltgefühl ist die Form der Sonate und der Sinfonie entstanden. Die Sonate ist die dialektische Form der Musik schlechthin. Im Gegensatz zur Fuge, die sich nach rein immanenten musikalischen Gesetzen entwickelt. Die Fuge kennt keinen Dualismus im Thematischen, wenn sie auch das zweite Thema kennt. Aber das zweite Thema der Fuge hat keinen entscheidenden Einfluß auf den Ablauf des musikalischen Prozesses. Das Weltgefühl, dem die Form der Fuge entspricht und aus dem sie entstanden ist, ist ein durchaus monistisches, in dem die Einheit des Alls naiv erlebt, noch nicht Problem geworden ist. Anders die Sonatenform. Hier ist die Grenze des Nurmusikalischen überschritten. Die Sonate entwickelt sich gemäß den Gesetzen der Logik. Sie ist ein dialektischer Vorgang. Da in jedem dialektischen Vorgang sich der Weltprozeß überhaupt spiegelt, wird die Sonate und die Sinfonie zum Ausdruck des Welt- und Lebensprozesses schlechthin. Die Musik hat dadurch eine ungeahnt wichtige Stellung innerhalb des Gesamten des Geisteslebens erlangt. Und tatsächlich hat sie nie eine bedeutendere, beherrschendere Stellung eingenommen als im 19. Jahrhundert.

Dasselbe ist beim Drama des 19. Jahrhunderts der Fall. Das Drama steht in einer engen Verwandtschaft zur Form der Sinfonie. Hebbel ist die Anwendung der Hegelschen Dialektik auf das Drama. Die Sinfonie ist in ihrem innersten Wesen dramatisch. Wenigstens in Ansicht dessen, was das 19. Jahrhundert unter Drama verstand: höchster Ausdruck des dialektischen Weltprozesses. In demselben Maße gilt das von der Sinfonie. Das Thema der Sinfonie hat nicht mehr eine rein musikalische Funktion. Bei der Fuge hatte es das. Durch seine ganze Stellung und Bedeutung im formalen Ablauf der Sinfonie erhält es einen ungleich weiteren Aspekt. Es ist die Thesis des dialektischen Weltprozesses, das zweite Thema ist die Antithesis. Hiermit schon ist das dramatische Element gegeben. Man könnte fast sagen, die Sinfonie ist die reinste Form der Idee des Dramas überhaupt. Alles Zufälligen, Unwesentlichen entkleidet, stellt sie die höchste Vollendung der dramatischen Idee dar.

Es war darum nur natürlich, daß die Form der Sinfonie Eingang in das Drama fand im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Ihr innerstes Wesen bestimmte und trieb sie dazu. Wagners Tat ist nichts anderes als die letzte Konsequenz der sinfonischen Idee und nicht die Folge des berühmten »urkräftigen Irrtums Beethovens«, wie er selbst meinte.

Man hat dem Musikdrama immer wieder vorgeworfen, es überschreite die Grenzen der Musik, ohne zu bedenken, daß die Sinfonie schon lange vorher dasselbe tat, weil sie mehr als eine rein musikalische Angelegenheit ist. Die Erbsünde des Musikdramas ist Legende und Irrtum. Die Grenzen der Musik sind nicht durchbrochen worden, es ist nur ein Gebilde entstanden, das mit den aus der Musik des 18. Jahrhunderts abgeleiteten Grundbegriffen nicht zu messen ist, weil die Deckung dafür ein mit dem 18. Jahrhundert unvereinbares Lebensgefühl ist. Inzwischen war eine unerhörte Wandlung der Musik überhaupt vor sich gegangen, ebenso wie sich heute auf Grund eines neuen Lebensgefühles wieder eine Wandlung der Musik vollzieht. Eine Musik an sich gibt es nicht. Ihre Idee wäre für die Praxis der Forschung auch völlig wertlos. Musik ist wie alle anderen Künste nichts anderes als die Spiegelung des ewig sich wandelnden Welt- und Lebensgefühls. Und nur aus dieser Perspektive will sie erfaßt sein.

Das Kunstwerk Wagners, das heute von unverständigem Snobismus einfach negiert wird, ist die Erfüllung des romantischen Prinzips in der Musik. Die Synthese von Sinfonie und Drama ist die letzte Konsequenz der Romantik. Es ist die musikalische Erfüllung der Hegelschen Dialektik. Der Erlösungsgedanke ist die dialektische Synthese Hegels. Von hier aus ist auch Wagners Thematik zu begreifen. Wagner hat überhaupt nur sinfonisch gedacht. Alles bei ihm steht auf schärfster Antithetik. Neben Hebbel ist Wagner der größte dramatische Dialektiker. Die Beeinflussung durch Schopenhauer ist sekundär. In Hegels Lehre von der Synthesis liegt an sich ein faustischer, pessimistischer Zug. Jede Synthese treibt zu neuen Antithesen und so fort bis ins Unendliche. Im »Ring«, wo aus Schuld Sühne, aus Sühne wieder neue Schuld erwächst, zeigt sich der stärkste Niederschlag der Hegelschen Philosophie bei Wagner. Aus dieser Not erwuchs die Lehre von der Notwendigkeit der Abtötung des Willens, eine Lehre, die Wagner willig von Schopenhauer übernahm. Aus dieser pessimistischen Abwandlung der Hegelschen Philosophie sind die großen, dionysisch gespaltenen Erscheinungen der musikalischen Hochromantik, die Chopin, Berlioz, Liszt, Wagner, Tschaikowskij und als letzter Ausläufer Gustav Mahler zu verstehen.

Die Romantik ist an der Schärfe ihrer eigenen Antithetik zugrunde gegangen. Sie verbrannte an sich selbst, an ihrer Ruhelosigkeit. Das war ihr Sinn und ihre Absicht. Der Tod ist das wahre Ziel unseres Lebens, sagte Novalis. Und der Tristan ist die Erfüllung dieses Satzes, und die Tragödie, das Schicksal der Romantik. Und mit dem Ende der Romantik heute ist auch das Ende der Sinfonie gekommen.

Der dialektisch-antithetische Charakter der musikalischen Romantik. Hegel sagt: »Die Musik muß in ihrem Tonreich Mittel besitzen, welche den Kampf von Gegensätzen zu schildern befähigt sind. Dies Mittel erhält sie in den dissonierenden Akkorden. Die tiefere Musik darf nicht nur ihre Bewegungen bis an die Grenzen der unmittelbaren Konsonanz herantreiben, ja dieselbe, um zu ihr zurückzukehren, vorher sogar verletzen, sondern sie muß im Gegenteil das einfache erste Zusammenstimmen zu Dissonanzen auseinanderreißen. Denn erst in dergleichen Gegensätzen sind die tieferen Verhältnisse und Geheimnisse der Harmonie ... begründet, und so können die tiefeindringenden Bewegungen der Melodie auch nur in diesen tieferen harmonischen Verhältnissen ihre Grundlage finden.«
Hiermit hat Hegel das Geheimnis der romantischen Harmonik, die im Tristan sich selbst zum Schicksal ward, aus seiner dialektischen Weltanschauung heraus gefunden.
18. und 19. Jahrhundert: Elea und Ephesos. Sein und Werden. Es bleibt abzuwarten, zu welchem Pole das 20. Jahrhundert zurückkehren wird. Das Tempo des 20. Jahrhunderts ist nicht mit dem heraklitischen Begriff des Werdens identisch, wie ihn die Romantik verstand. Dieses Werden entsprang der Spannung eines gewaltigen Dualismus, den das 20. Jahrhundert nicht kennt. Die große musikalische Ausdrucksform dieses Werdens war die Sinfonie. Ihre Grundlage ist das Spannungsverhältnis von Konsonanz und Dissonanz. Etwas, das das heutige Jahrhundert nicht kennen will, dem der Akkord weder dissonant noch konsonant, sondern einfach neutraler Zusammenklang ist. Und hierin liegt auch die Abwendung von Wagner, dem Gipfelpunkt der harmonischen Spannung, begründet, abgesehen davon, daß das 20. Jahrhundert manches, wobei einem das Blut stockt, weniger als den atemraubenden Gefühlsüberschwang eines Titanen, denn als das unerhörte Raffinement eines grossen décadents erkannt hat. Darum ist das alles aber nicht minder groß und schön.

SCHOPENHAUER UND ROSSINI

VON

SIEGFRIED NADEL-WIEN

Es wird berichtet, daß Schopenhauer sämtliche Opern Rossinis für eine Flöte arrangiert besaß und sie alle von Jahr zu Jahr einmal durchspielte. In »Welt als Wille und Vorstellung« schreibt Schopenhauer: »Wenn die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, die nicht die ihre ist. Von diesem Fehler hat sich keiner so rein gehalten wie Rossini: daher spricht

seine Musik so deutlich und rein ihre eigene Sprache, daß sie der Worte gar nicht bedarf.« Und zu seinem Vertrauten sagt er: »Ich bewundere und liebe Mozart und besuche alle Konzerte, in denen Beethovensche Sinfonien gespielt werden, aber — wenn man viel Rossini gehört hat, kommt einem alles andere schwerfällig vor.«

Wer liebt nicht die süße Melodik Rossinis, die zarte Seele Rosinens, den überschäumenden Figaro? Daß aber Schopenhauer, für den Musik Ausdruck des Weltganzen bedeutet, Sprache der Musik tiefsten Sinn des Lebens umschließt, in Rossini die Erfüllung seiner musikalisch-metaphysischen Spekulation zu finden glaubt, muß auf den ersten Blick schon befremden. Kaum einer hat so viel in die Musik hineingedacht wie Schopenhauer, kaum einer ihr so wenig Wert beigemessen wie Rossini. Die Musik bei Schopenhauer: in jedem ihrer Elemente Symbol der Welt und der Weltgesetze, sie selbst Abbild des Weltwillens, der »innerste aller Gestaltung vorhergängige Kern, das Herz der Dinge«. Rossinis Glauben an seine Kunst: »Wenn ich nicht mehr gezwungen sein werde, um des täglichen Brotes willen sechs Opern im Jahr zu schreiben, werde ich mich befleißigen, Kompositionen zu liefern, die Ihren Beifall finden« (Brief an seinen gewesenen Lehrer). Und über sich selbst urteilt er: »Wer eine meiner Opern gehört hat, kennt alle«.

Und noch über diesen Gegensatz der Ideen hinaus greift der Gegensatz der Menschen. »Welcher Mann über vierzig Jahre wagt nach dem Diner zu arbeiten? Alle bedeutenden Männer waren enthaltsam,« sagt der große Menschenkenner Balzac. Die Existenz Rossinis entkräftet diese Sentenz. Der unerbittliche Verleger, der Rossini bei Wein und guten Speisen gefangen hält, damit er die stets sich verzögernde Komposition einer bestellten (und wohl auch schon bezahlten) Oper in guter Laune fertigstelle — der Vertrag, den Rossini mit mehreren Verlegern gleichzeitig abschließt, eine Messe gegen Lieferung von Unmengen Backwerks zu komponieren (Wagner berichtet es, ein klatschsüchtig-zufriedenes si non è vero, è ben trovato) —, Rossinis doppeltes Kompagniegeschäft mit seinem Impresario Barbaja (ehemaligem Kaffeehauskellner und Spielhauspächter), Bankverbindung und Opernlieferung in eins verquickend (welche Rechnung stimmte da nicht, daß Rossini obendrein noch seines Direktors Geliebte entführte?), diese Züge, mehr als bloße Anekdoten, passen schlecht zu dem Bild, das der Philosoph von Welt, Mensch, Künstler entwirft.

Merkwürdiger noch, daß Schopenhauer gerade jenen Komponisten seiner Zeit, der bewußt die Ideen seines philosophischen Meisters Schopenhauer (uneingeschränkt sich zu ihnen bekennend) in musikalischen Werken gestalten will: Richard Wagner — als Musiker ablehnt: »Der Kerl ist ein Dichter und kein Musiker«. Vielleicht aber führt gerade diese Ablehnung zu einer Erklärung der fast rätselhaften seelischen Hinwendung zu Rossini. Die Verstrickung der Wagnerschen Musik im Text und im Inhalt, selbst in der Idee — Symbol der

Verstrickung der Musik, der höchsten, reinsten Form der Kunst, in tieferen und ungeläuterten Schichten — entstellt den Musikbegriff für Schopenhauer. Mehr als er selbst es in Worten ausdrückt, soll die Musik völlig aller Schwere der Erde, aller Beziehung zum wirklichen Leben, selbst zur menschlichen Ideenwelt entzogen bleiben. (Freischütz: »recht niedlich, aber eine ganz kleine Oper«; oder Haydns »Jahreszeiten« und »Schöpfung«: »wo Erscheinungen der anschaulichen Welt unmittelbar nachgeahmt sind; welches gänzlich zu verwerfen ist«.) Und da mag es die Unbeschwertheit vom Inhalt, die Freiheit von irgendwelcher Bindung an Wort, Sinn, Ideen sein, die den Philosophen an Rossinis Musik fesselte. Fast erscheinen auf diese Weise alle Nöte der Kunst Rossinis zu Tugenden in den Augen Schopenhauers gewandelt: wenn Mazzini versichert, »daß Rossini die Stümpereien irgendeines obskuren Verseschmiedes den Poesien Romanis vorzog«, so heißt es bei Schopenhauer: »die höhnende Verachtung, mit welcher der große Rossini bisweilen den Text behandelt hat, ist, wenn auch nicht gerade zu loben, doch echt musikalisch«. Und der Tadel, Rossini habe auch seine tragischsten Werke immer nur in spielerischer und buffomäßiger Manier zu behandeln verstanden, findet vielleicht seine Entsprechung im Schopenhauerschen Bild: »Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, . . . beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens widergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.«

Und doch bleibt Unerklärtes zurück: wenn auch nicht mit dem Ohr, so doch mit dem Geist hatte Schopenhauer erkannt, daß Musik mehr und anderes sein mußte als nur: Rossini. Die kurzen, leicht faßlichen Sätze der Musik reden »vom gemeinen Glück«; erst groß angelegte Sätze, lange Perioden, weite Abirrungen bezeichnen »ein größeres, edleres Streben«. Die Musik, Symbol des Weltwillens, muß die Welt als Ganzes umfassen; alle menschlichen Leidenschaften und Affekte müssen aus ihr sprechen (und da ist Beethoven das »treue und vollkommene Abbild des Wesens der Welt«). Musik darf nicht nur auf Süße sich beschränken; der Wechsel von Beunruhigung und Befriedigung, von Entzweiung und Versöhnung ist das innerste Prinzip der musikalischen Sprache; Wohlklang allein »würde übersättigend, ermüdend, leer sein wie der languor, den die Befriedigung aller Wünsche herbeiführt«. — Wohin da mit Rossinis ewig süßer, ewig leichter, klarer, allzu klarer Sprache?

Eine Anekdote als Erklärung: Rossini logiert einmal im »Englischen Hof« in Frankfurt und sitzt bei der Tafel in der Nähe Schopenhauers. »Aber — ich wollte seine Bekanntschaft nicht machen. Zum Wirt sagte ich: das kann unmöglich Rossini sein, das ist ein dicker Franzose.«

Der Philosoph hatte in sich das Bild eines anderen Rossini getragen; und auch seine Ohren hatten einen anderen Rossini gehört. Die Musik, die Schopenhauer in Rossinis Opern zu finden glaubte — »kann unmöglich Rossini sein«. Sie

war ein selbst geschaffenes Idealbild, eine selbst geschaffene Verkörperung der eigenen Sehnsucht, Träume, Ideen. Sind wir Menschen nicht immer bereit, die erträumte ideale Welt der Vollendung in unser Leben hineinragen zu sehen? Und — scheint sich nicht gerade im völlig Gegensätzlichen zu uns selbst, zu unserem gewöhnlichen Leben, diese jenseitige Idee am ehesten zu verwirklichen? Die Anziehungskraft der Gegensätze hat immer wieder Geister gepaart: Sokrates und Alkibiades, Friedrich den Großen und Voltaire, Schopenhauer und Rossini. Vielleicht erscheint von dieser Seite her diese innigste geistige Beziehung wirklich neu verständlich: der Denker, der in der ganz ungedanklichen Musik, der Pessimist, der im Epikureer seine sinnvolle Ergänzung findet. In »Gott und Welt« heißt es:

Und es ist das ewig Eine,
Das sich vielfach offenbart,
Klein das Große, groß das Kleine,
Alles nach der eignen Art.

ADOLF WEISSMANN †

VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

Wer sich in Berliner Musikgeschichte vertieft, muß sich von Anfang an mit der Kritik auseinandersetzen. Manchmal scheint sie wichtiger, als die Musik.« So schrieb Adolf Weißmann vor 19 Jahren in diesen Blättern. Wir, die wir nach der ersten schmerzlichen Wirkung, welche die Nachricht von seinem plötzlichen Tode in uns hervorrief, den Blick auf die Gesamtpersönlichkeit des Verstorbenen richten möchten, um zu ermessen, was er uns war, stellen fest: Wer sich mit der Berliner Musikgeschichte der Nachkriegszeit beschäftigen will, muß sich von Anfang an mit der Kritik auseinandersetzen. *Der* Kritiker Berlins in dieser Zeit war Adolf Weißmann. *Er* schien manchmal wichtiger als die Musik.

Seit Eduard Hanslick haben wir keinen Musikkritiker gehabt, der so wie Weißmann im Brennpunkt des musikalischen Geschehens stand, der so wie er Für und Wider gleich einem Besessenen unter Musiker und Publikum schleuderte. Seine Worte trafen, so oder so, sie umrissen die Situation der Gegenwart und erfühlten Möglichkeiten des Künftigen; man konnte sich dieser Sprache nicht entziehen, auch bei gegenteiliger Ansicht nicht.

Adolf Weißmann, am 15. August 1873 zu Rosenberg in Oberschlesien geboren, ist erst verhältnismäßig spät ganz zum Musikerberuf übergetreten. Schwer fällt es, sich ihn als einstigen Oberlehrer an einer Schule vorzustellen. Doch macht gerade diese Mischung von Künstlerischem und Lehrhaftem, das er

beides nicht naiv bejaht, sondern kritisch wägend beobachtet und untersucht, und oft ganz verneint, verständlich, wie er, weder Künstler noch Lehrer schlechthin, seine eigentliche Erfüllung im kritischen Beruf finden mußte. Weißmann wurde nicht Kritiker aus Zufall oder Entsagung, sondern aus innerster Überzeugung. Alles, was Weißmann als Mensch sprach, was er als Schriftsteller schrieb, entsprang kritischer Einsicht und kritischem Vermögen. Um aber den Typ des Kritikers zu verwirklichen, ist vor allem eins nötig: sich selbst nicht einseitig und ein für allemal einer Richtung, nicht einmal einer Erkenntnis an sich zu verschreiben, sondern in vollstem Gegensatz zum Schaffenden und Lehrenden offen zu bleiben für die Vielheit und den steten Wandel. Diese Bereitschaft für den Wechsel, zu dem mehr Mut gehört als zur Herbetung des Parteiprogramms, dieser stets ungehemmte Instinkt des Einfühlens, diese Ureigenschaften des Kritikers, sie sind Weißmann in höchstem Maße eigen gewesen. Denn eher noch den Vorwurf der Gesinnungslosigkeit ertragen als den der Stumpfheit und der Enge! Aber daß ich es gleich sage: bei all seiner Fähigkeit zur Veränderung und zum Wechsel hatte Weißmann den Mut, als Kritiker auch gegen die Zeitmeinung zu sprechen; und seine noch so wechselvolle Ansicht hat er nie nach *äußeren* Einflüssen gelenkt. Sie alle, die nach dem Krieg den großen Gesinnungswechsel durchmachten, deren Kriegshymnen sich zu Friedensschalmeien verflüchtigten, können keinen so mannhaften Ausspruch aus dem November 1914 aufweisen, wie Adolf Weißmann ihn in dieser Zeitschrift niederzuschreiben den Mut hatte: »Der echte schöpferische Musiker also weiß sich mit der geistigen Oberschicht Europas eins in der Abneigung gegen den Krieg.« November 1914! — Und im gleichen Aufsatz*) lese ich zwei Sätze, die zitiert werden müssen; denn sie beweisen besser als meine Worte, daß Weißmann ein echter Kritiker war, der kritische *Ahnungen* hatte. Wer von allen Musikschriftstellern hätte 1914 wohl geschrieben, was diese beiden Sätze Weißmanns an voraussehender Erkenntnis bergen: »Sollte der Krieg die Richtung zum Urmusikalischen, Lebendigen beschleunigen, um so besser. Ein Gran davon schwingt ja schon in Richard Strauß; nur ein Gran.« Und der andere Satz: »Dieser Weltkrieg, ob er uns auch siegreich entläßt, ist Gesamtleiden eines halbreifen Volkes. Er kann, spät vielleicht — denn Musik ist letzte Blüte — herbe, reife Frucht tragen.«
Aus dem Kritiker wuchs der Schriftsteller Weißmann. Hat er als Kritiker auf den gesamten Nachwuchs und selbst auf seine noch so gegnerischen Kollegen eingewirkt, indem sie alle nach der Eleganz seines Wortes und der Leuchtkraft seiner Gedanken trachten, so stellt er auch als Schriftsteller eine neue Etappe in der Entwicklung des musikalischen Buches dar. Dem bislang normhaft wissenschaftlichen Quellenwerk, dem alles auf die Vollständigkeit und Richtigkeit des Inhaltes ankommt, stellt er ein literarisch-künstlerisch konzipiertes Werk gegenüber, dem Richtigkeit weniger bedeutet als Kraft des Erlebnisses,

*) »Musik und Krieg« in »Die Musik«, XIV/3.

Vollständigkeit weniger ist als Schönheit der Form und Glut des Klanges. *Kunst*werke sind seine Bücher über Musik. Geradezu Gegner der Wissenschaft, schreibt er nur Bücher, die ihn menschlich direkt angehen, bei denen sein Eros mitschwingt, die gegenwärtig sind, die nicht allein in der Geschichte ruhen. Wer wissen will, was die Musikwelt der Kriegszeit und der Nachkriegszeit bewegt hat, der wird Weißmanns Bücher lesen. Die Krise des Musiklebens, der Triumph, Sturz und das Zur-Wehr-Setzen des Virtuosen, die Wiedergeburt der menschlichen Stimme, das Werden eines neuen Musikstiles, der Gegensatz Maschine und Mensch, der Kampf Mechanik und Seele, kurz die musikalischen Zeitprobleme werden in seinen Büchern nicht mit schulmeisterlicher Würde vorgetragen, sondern in einem Stil umrissen, der direkt aus dem Eros der Musik zu kommen scheint. Bald ist es die Organisation und das Werden des Musikbetriebes in der Weltstadt Berlin, das ihn zur Darstellung reizt, dann ist es die Verbundenheit von Sinnlichkeit und Geist, die er für alles musikalische Geschehen gleichsam anbetet; und immer ist ihm die Hauptsache das körperlich triebhafte Leben: die Musik im Menschen. Daher zwingt ihn am meisten die Oper in ihren Bann. Verdi und Puccini werden von ihm meisterhaft gezeichnet. »Uns reizt nur Leben und Entwicklung« bekennt er einmal selbst. Dieses Leben und diese Entwicklung zeichnet er in seinen Büchern so mannigfaltig und so widerspruchsvoll, wie die Grundkräfte selbst es sind. Er ist kein Tatsachenfanatiker; im Vorwort zur »Musik der Sinne« spricht er einen seiner schönsten Gedanken so aus: »Doch in allem gibt es nur ein Ungefähr.«
Daß dieser Kritiker und Musikschriftsteller Weißmann nicht mehr lebt, bedeutet für das Berliner Musikleben eine schmerzliche Lücke und für unsere Zeitschrift im besonderen einen tiefen Verlust. Seit zwanzig Jahren war Weißmann Mitarbeiter der »Musik«. Ihm waren die kritischen Berichte der Hauptstadt anvertraut; er war der Referent der großen internationalen Musikfeste; er war der Verfasser zahlreicher lebendiger, schöpferischer Aufsätze. Die diesem Nekrolog folgende Zusammenstellung der Aufsätze, die er für die »Musik« geschrieben hat, zeigt, wie vielseitig seine schriftstellerische Tätigkeit an dieser Zeitschrift war. Wenn es galt, in das Allzu-Problematische hineinzuleuchten, Weißmann war dafür der rechte Mann. Wenn es hieß, das Deutsche am Internationalen zu messen, Weißmann, der Vielgereiste und Vielhörende, wußte den rechten Maßstab anzulegen. Noch vor wenigen Monaten lasen wir hier seinen Artikel über »Deutsches und ausländisches Musikschaffen«,*) der gleichsam ein Rechenschaftsbericht über die Situation war. Bald danach verabschiedete er sich von dem Herausgeber dieser Blätter, Bernhard Schuster, um zunächst nach Genf zum Musikfest und von dort aus nach Palästina zu gehen. Aus Marseille sandte er der Redaktion seine letzte Kritik über das Genfer Musikfest. Dem Manuskript, einem echten, von der Schnelligkeit der Inspiration zeugenden Weißmann-Manuskript, begonnen auf französischer

*) »Die Musik«, XXI/7.

Schreibmaschine, beendet in seiner »fliegenden« Handschrift lag ein Brief bei, dessen letzte Worte waren: »Auf Wiedersehen in der zweiten Maiwoche.« — Weißmann ist dann noch nach Jerusalem gekommen, hat sich über die Bibliothek dort informiert, den Musikunterricht an den Schulen in Tel Aviv besucht, einen Vortrag an der hebräischen Universität gehalten . . . plötzlich ist er in Haifa, wohin er mit seiner Gattin einen Ausflug gemacht hatte, im Hotel einem Hirnschlag erlegen. Das war am 23. April 1929. In jüdischer Heimaterde in Haifa ist der Ewig-Rastlose, in dem »der Eros ohne Ziel gärte«, bestattet worden. Kurz vor Beginn der Berliner Festspielwochen, inmitten einer Umorganisation der Oper wurde er dem Berliner Musikleben entrissen. Dankbar denken wir an ihn zurück, der ein erosverhafteter Mensch war, dem daraus Musik Erlebnis wurde und dem in seinen glücklichsten Stunden der Eingebung sich Sinnlichkeit mit Geist zur Einheit verband. Im Grunde Virtuose und Romantiker — vom Wort aus für die Musik — ahnte er als einer der ersten die kommende Zeit, deren »Entgötterung« ihm fremd blieb, deren Zeichen er aber fast hellseherisch kündete.

Der Kritiker Weißmann ist nicht mehr. Die junge moderne Musik hat ihren wärmsten und streitlustigsten Fürsprecher unter der alten Generation verloren. Gewiß heute sehen viele klar und heute hat die moderne Musik keinen Proklamator des Wortes mehr nötig. Aber damals in den Zeiten der Inflation und des Unglaubens waren seine Worte oft reine Entdeckungen des Unbekannten und Ungewissen. Das sollten weder die heute Schreibenden, noch die heute Schaffenden vergessen. Von Strawinskij bis Hindemith hat er den Ideen der Neuen Musik dienen wollen und auch Anteil an ihrem Durchdringen gehabt. Wenn er nicht bis ins Letzte für einen Einzelnen Partei genommen und die Idee nicht ganz zu seiner eigenen gemacht hat, so bedenke man: der *Kritiker* durfte nicht weiter folgen, sondern mußte sich seine offene Bereitschaft für sein Urteil erzwingen, selbst unter Anwendung des letzten Mittels: des Widerrufs.

Das Musikleben Berlins der Nachkriegszeit hat seinen Kritiker gehabt.

* * *

DIE BÜCHER ADOLF WEISSMANNS:

G. Bizet. In R. Strauß' Sammlung Die Musik 1907, Kistner & Siegel.
Berlin als Musikstadt (1740—1911). Schuster & Loeffler 1911 (vergriffen).
Chopin. Schuster & Loeffler 1912, in die Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart-Berlin 1922 übergegangen.
Der Virtuose. Paul Cassirer, Berlin 1918.
Die Primadonna. Paul Cassirer, Berlin 1919.
Der klingende Garten. Impressionen über das Erotische in der Musik. Neue Kunsthandlung, Berlin 1920. Zugleich mit Illustrationen erschienen bei Paul Graupe, Berlin.
Verdi. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1922.
Die Musik in der Weltkrise. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1922, 1925 auch englisch.
Giacomo Puccini. Drei Masken-Verlag, München 1922, englisch 1925.

Die Musik der Sinne. (Vereinigt in sich: Der Virtuose, Die Primadonna, Der klingende Garten.) Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1925.
Der Dirigent im 20. Jahrhundert. Propyläen-Verlag 1925.
Die Entgötterung der Musik. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1928.

DIE AUFSÄTZE ADOLF WEISSMANNS IN »DIE MUSIK«:

Die Musik der Weltstadt. X/13.
Der Meister Liszt und seine Bedeutung für die Gegenwart. XI/1.
Verdi (10. X. 1813—27. I. 1901). XIII/1.
»Parsifal«. Die Berliner Erstaufführungen. XIII/8.
Musik und Krieg. XIV/3.
Von der Vision zum Drama. Ein Verdi-Kapitel. XV/1.
Internationale Kammermusik in Salzburg. XVI/1.
Paul Hindemith. XVI/8.
Feruccio Busoni †. XVI/12.
Das zweite internationale Kammermusikfest in Salzburg. XVII/1.
Giacomo Puccini †. XVII/4.
Das Donaueschinger Musikfest 1925. XVII/12.
Beethoven als Musiker des Unbegrenzten. XVIII/1.
Das internationale Kammermusikfest in Venedig. XVIII/2.
Barbara Kemp, die deutsche Opernsängerin. XVIII/4.
Der Musikkritiker und die Gegenwart. XVIII/8.
Puccinis Oper »Turandot«. XVIII/9.
Das internationale Musikfest in Zürich. XVIII/11.
Siegmund Piesling †. XIX/1.
Arturo Toscanini. XIX/8.
Mensch und Maschine. XX/2.
Otto Klemperer. XX/8.
Das internationale Musikfest in Siena. XXI/2.
Deutsches und ausländisches Musikschaffen. XXI/7.

NACH SEINEM TOD ERSCHIENEN:

Die Musikinternationale in Genf. XXI/9.

AUFSÄTZE ÜBER ADOLF WEISSMANN IN »DIE MUSIK«:

Richard H. Stein: Weißmann: Musik in der Weltkrise. XV/3.
Walter Schrenk: Adolf Weißmann. Mit Porträt (Kohlezeichnung von J. Steinhardt). XVI/7.

DIE MUSIKINTERNATIONALE IN GENF

VON

ADOLF WEISSMANN †

Die Feste der Internationalen Gesellschaft für neue Musik haben uns fortschreitend an einen solchen Grad von Illusionslosigkeit gewöhnt, daß ein positives Ergebnis jedenfalls überraschen würde: Für das Genfer war seit Siena nur eine kurze Atempause vorgesehen: wollte man noch durch etwas Besseres versöhnen?
Von dem eben verklungenen Musikfest läßt sich jedenfalls sagen, daß es unter den gegebenen Verhältnissen Haltung und Anstand einigermaßen gewahrt

hat. Es gab keinen niederdrückenden Wirrwarr, sondern ein übersichtliches Nebeneinander von Werken. Daß die Musik sich indes merkbar weiter entwickelt haben sollte, war nicht zu erwarten; höchstens: daß aus ihrem gegenwärtigen Stande der Entwicklung Bezeichnenderes gewählt werden würde. Auch dies unter gewissen neuen Beschränkungen: denn die Führer der Bewegung, die Präger der Richtungen sollten möglichst ausgeschieden sein.
Man kann sich danach unschwer in die Lage der Juryglieder versetzen; und begreifen, daß tatsächlich Verantwortlichkeitsgefühl mit zugehörigen Gewissensbissen in den meisten Fällen die einmütige Zustimmung verhinderte. Fast alle vorgeschlagenen Werke wären also um ein Haar durchgefallen. Das kennzeichnet die Lage.
Typisch war, wenn wir das Gehörte überdenken, der durchgehende Gegensatz zwischen einer sogenannten oder so gemeinten Gebrauchsmusik und einer anderen, die im wesentlichen nicht zu brauchen ist, weil sie meist zwar tief und eigen gewollt, doch nicht eigen gekonnt war: Unnötig zu sagen, daß diese letzte, da eben die Köpfe ausgeschaltet waren, entweder aus dem deutschen Sprachgebiet stammten oder unter deutschem Einfluß entstanden waren, während die andere, die Gebrauchsmusik, zwar nicht auf Bestellung, doch unter dem Gesichtswinkel der Unterhaltung geschaffen, aus nicht deutscher Gegend herkam.
Als sehr charakteristisch möchte ich den Fall *Max Butting* bezeichnen: man weiß, daß seine 3. Sinfonie in Berlin unter Kleiber eine fast allgemeine scharfe Ablehnung erfahren hat. Der Ruf eines dürren Kunsterzeugnisses war ihr also nach Genf vorausgegangen und hatte auch die außerdeutschen Besucher durchaus vorurteilsvoll gestimmt. In Genf gab ihr *Scherchen* einen so leidenschaftlichen Ton der Echtheit, daß man bereit war, sie als das wertvollste der dargebotenen sinfonischen Werke anzuerkennen. Offenbar eine akustisch-seelische Täuschung: denn so hoch wir auch das Wollen des Komponisten Max Butting schätzen, das sich nie so großlinig wie hier dargestellt hatte, können wir uns doch nicht darüber täuschen, daß Butting mit entlehnten Mitteln, denen der Romantiker und denen der Führer von heute, arbeitet; so zwar, daß die beiden ersten Sätze in der Form geschlossen, die beiden anderen aber lockerer gefügt sind. Darüber kann jedenfalls kein Zweifel sein, daß auch der Mischstil dieser Sinfonie kennzeichnend ist: in der Abkehr von allem nur Schematischen, aber auch in dem Fehlen alles dessen, was man als Einfall, zwar nicht im klassisch-romantischem Sinne, doch selbst im Geiste der Gegenwart nicht entbehren darf.
Einem solchen Werk, das es also trotzdem auf dem Genfer Musikfest zu hohen Ehren brachte, läßt sich eine trockene, methodisch kurzatmige Arbeit wie das Klavierkonzert mit Kammerorchester von *Johannes Müller* (Dresden) nur statistisch anreihen; der künstlerischen Absicht nach aber eine e-moll-Sinfonie des in Europa ansässigen Amerikaners *Roger Sessions*, der nicht nur streng

linear denkt, sondern auch gestaltet, niemals verdoppelt und füllt, freilich auch mit blühender Phantasie nicht gerade gesegnet ist. Im zweiten Satz wird er ein allzu treuer Bach-Nachahmer, offenbar in der Absicht, aus der Trockenheit herauszukommen.

Ganz aus dem Geiste jenes Orchesters, das unter der Führung *Ernest Ansermets* gewohnt ist, an zusammengesetzten Rhythmen scharf profilierende Kunstfertigkeit zu beweisen, hat der Genfer *Frank Martin* eine sehr interessante Abart der neuen Musik, mit orientalischem Einschlag, in der Formung bis auf das Finale durchaus einwandfrei gestaltet und mit Recht »Rhythmes« genannt. Nichts anderes als Rhythmisches geschieht hier unter den Händen eines geistreichen Musikers.

Sinfonische Gebrauchsmusik sollte es freilich nicht geben. Aber da nun einmal, und zwar hier meines Wissens zum ersten Male, das weibliche Geschlecht sich musikfestlich schaffend betätigte, kann man sich vorstellen, daß es auch in erster Linie Gebrauchsmusikerinnen stellte. Doch wird »Danse pour clarinette et orchestre« der Amsterdamerin *Emmy Heil-Frensel-Wegener* als Beweis der Geschicklichkeit jedenfalls höher zu werten sein, als ein Concertino für Klavier und Orchester ihrer Landsmännin *Henriette Bosmans*, das ein Einfällchen mehr oder weniger im Rohzustande, nur in gefälliger Maske, durchhält. Und da sie es selbst am Klavier darbot, spendete man ihr galanten Beifall.

Gebrauchsmusik höherer Art jedenfalls ist die des Parisers *Marcel Delannoy*. Sie wirkt überraschend schon durch ihr bloßes Vorhandensein und durch ihren Titel. Sie ist als chanson de geste mit dem Namen »le Fou de la Dame« für die Bühne der Pariser opéra comique geschrieben, die sie auch angenommen hat. So wie sie hier ist und sich gibt, wird sie zur Verneinung alles Sinfonischen, zu einer sehr ungeschminkten Erklärung gegen alles Schlagwortartige. Delannoy gehört keiner Schule an; komponiert nur in kleinen Formen, für Tanz und Gesang, dabei aber mit einer Technik, die für seinen Zweck ausreicht. Tänzer fehlen natürlich, aber Sängerinnen der Komischen Oper und Sänger sind da. Diese Musik gefällt und unterhält. Hier war alles Bewegung; bei dem älteren englischen Komponisten *Ralph Vaughan Williams* ist alles Stillstand. »Flos Campi«, Suite für Bratsche, kleinen Chor und kleines Orchester genannt. Einfarbig, aber in den Mitteln abgewogen.

* * *

Im Kammerstil, für Klavier schreibend, ist *Victor Ullmann* am eindringlichsten. Er bekennt sich zu Schönberg; selbst in dem Thema, das er wählt und das ein kleines Klavierstück des Meisters ist. Aber, man möchte es nach allen Erfahrungen kaum glauben: durch die Gebundenheit des Stils der fünf Variationen und Doppelfuge Victor Ullmanns geht lebenspendend der Einfall. Ob er sich immer gerade mit Erfolg in dieser Form betätigen wird, bleibt abzuwarten. Der Klavierspieler *Hermann Langer* von der Deutschen Musik-

akademie in Prag brachte dies erstaunlich einprägsam heraus. Doch die Schönberg-Schule wird auch als schablonisierend bloßgestellt: durch ein Streichquartett von *Julius Schloß*.
Das Klavierstück aller Schattierungen spielt sich auf; am anspruchsvollsten bei *Berthold Goldschmidt*, der das Hammerklavier in neuer Bedeutung, vorwiegend als Schlaginstrument, doch Solo, also maschinenmäßig verwendet. Aber die Motorik ist von Besessenheit erfüllt. Freilich wo dies aufhört, wie im langsamen Satz, ist, was sich hier Sonate nennt, nicht mehr überzeugend. Der sie spielte, *Franz Osborn*, hob den Wert durch eigene Besessenheit und die zielvolle Entfaltung des vom Komponisten Gewollten. Eine große pianistische Leistung. Die Sonate selbst einmalig in dem Sinne, daß Berthold Goldschmidt, ist er wirklich schöpferisch, ähnliches und in ähnlichem Stile ein zweitesmal nicht schreiben wird.
Die Miniatur am Klavier, als Sonatine gekleidet, war durch den immerhin ernsten Könner *John Ireland* und durch den bewußt naiven *Manuel Rosenthal* vertreten. Gebrauchsmusik als Violinsonate, nicht ohne Schmiß durch *Erwin Schulhoff*; als Streichquartett, mit leichter Kunstfertigkeit hingeschrieben, durch *Jerzy Fitelberg*. Starker Kunstverstand schafft in *Alexander Jemnitz*, nicht etwa Form umgestaltend, doch bewußt Gemeinplätzliches meidend. Und auch die Stimme wird in den Bereich der Kammermusik gezogen durch den Russen *Nicolas Nabokoff*, der in seinen »Chants à la vierge Marie« seinem religiösen Gefühl zwar noch nicht eigenen, aber doch sympathischen Ausdruck zu geben weiß; und durch *Maurice Delage*, dessen Sieben Hai-Kais für Gesang und kleines Orchester die japanische Arabeske freundlich pflegen: Anlaß für die Pariserin *Madeleine Grey*, ihre meisterliche Vortragskunst zu aller Freude darzubieten.

* * *

Es war eine glückliche Stunde, die uns allem Problematischen entrückte und doch Starkes und Fertiges gab. Es wird wohl kaum nötig sein, die beim Schweriner Musikfest mit Erfolg zur Uraufführung gebrachte Motette »Werkleute sind wir« des Münchners *Karl Marx* zu kennzeichnen. Aber es ist wichtig zu sagen, wie bedeutend, wie stark und empfunden hier a cappella-Gesang als Komposition und als Ausführung (unter *Hugo Holles* Leitung und mit den Stuttgarter Sängern) sich gegen die beiden anderen Stücke stellte: das Madrigal für fünfstimmigen a cappella-Chor des Jugoslawen *Krsto Odak*, der seine Kraftnatur sogar in die Form der Doppelfuge spannte; gegen *Leoš Janáčeks* »Festliche Messe« für Soli, gemischten Chor und Orgel, die dem abgeschiedenen Meister als Totenfeier dargebracht wurde: ein Hymnus an das Leben, abseits aller Polyphonie, wenn auch nicht frei von Archaistik; obstinat, sequenzenreich, doch immer mit Ausdruck gesättigt; dem Volkstum verhaftet, durch Mussorgskij ohrenscheinlich befruchtet; eine Äußerung starren, die Musik in der Nichtentwicklung bestimmenden Sinnes. Wie diese Messe

hier, aus den Kehlen von 135 Sängern des *Brünner Philharmonischen Chors*, unter Führung von *Jaroslaw Kvapil* uns entgegentönte, gewann sie weit echteren Klang als jüngst in Berlin unter dem Taktstock Zemlinskys, dem der Hochschulchor als halberwachsenes Instrument noch nicht genügend willig war.

Das *Orchestre de la Suisse romande*, das *Pro arte Quartett*, die Chöre, die Brünner Sängerin *Alexandra Cwanowa* haben dem Genfer Musikfest, das sich unter lauer Teilnahme der Bevölkerung abspielte, ein hohes Niveau gegeben. Aber wir wollen uns merken: Chormusik war das Vollendetste, das uns in Genf als Musik begegnete.

Es wäre noch von einer Sonderveranstaltung des Mailänder Musikers *Adriano Lualdi* zu reden, der offenbar mit der Ausgrabung von Monteverdis »Il combattimenti di Tancredi e Chlorinda«, von Cimarosas »L'Italiana in Londra« und mit der Vorführung eines eigenen Balletts »Le Furie d'Arlechino« die neue Musik widerlegen wollte. Er hatte auch einige Sänger der Mailänder Scala mitgebracht. Nicht an Monteverdi, der in seltsamem Darstellungsstil verblaßte, sondern an dem, allerdings aus drei Akten in einen zusammengestrichenen Cimarosa konnte man seine Freude haben. Auch Lualdi macht Gebrauchsmusik, nur älteren Stils.

So endete sehr zahm das Musikfest von Genf.

ORGELINTERPRETATION

VON

FRITZ HEITMANN-BERLIN

Über Orgelinterpretation zu schreiben könnte möglicherweise von vornherein als überflüssig empfunden werden. Allein die *Tat* ist es, die auch hier gelten sollte, die auch hier ihre Überzeugungskraft in sich selber tragen müßte. So scheint es. Wer aber längere Zeit aus Neigung und von Berufs wegen sich mit der Orgel, mit den Werken der Orgelmusik und ihrer Interpretation hat befassen müssen, der wird leider oft die Erfahrung gemacht haben, daß sein Tun in den Wind geschlagen war, daß sein Mühen um die Wiedergabe dieser Meisterwerke jedenfalls nicht die erwünschte und richtige Resonanz davongetragen hatte. So sei es mir gestattet, in Kürze einiges von den Problemen der Orgelinterpretation aufzuzeigen und meine aus langer Erfahrung in Konzert und Unterricht gewonnene Ansicht über manche dieser Fragen darzulegen.
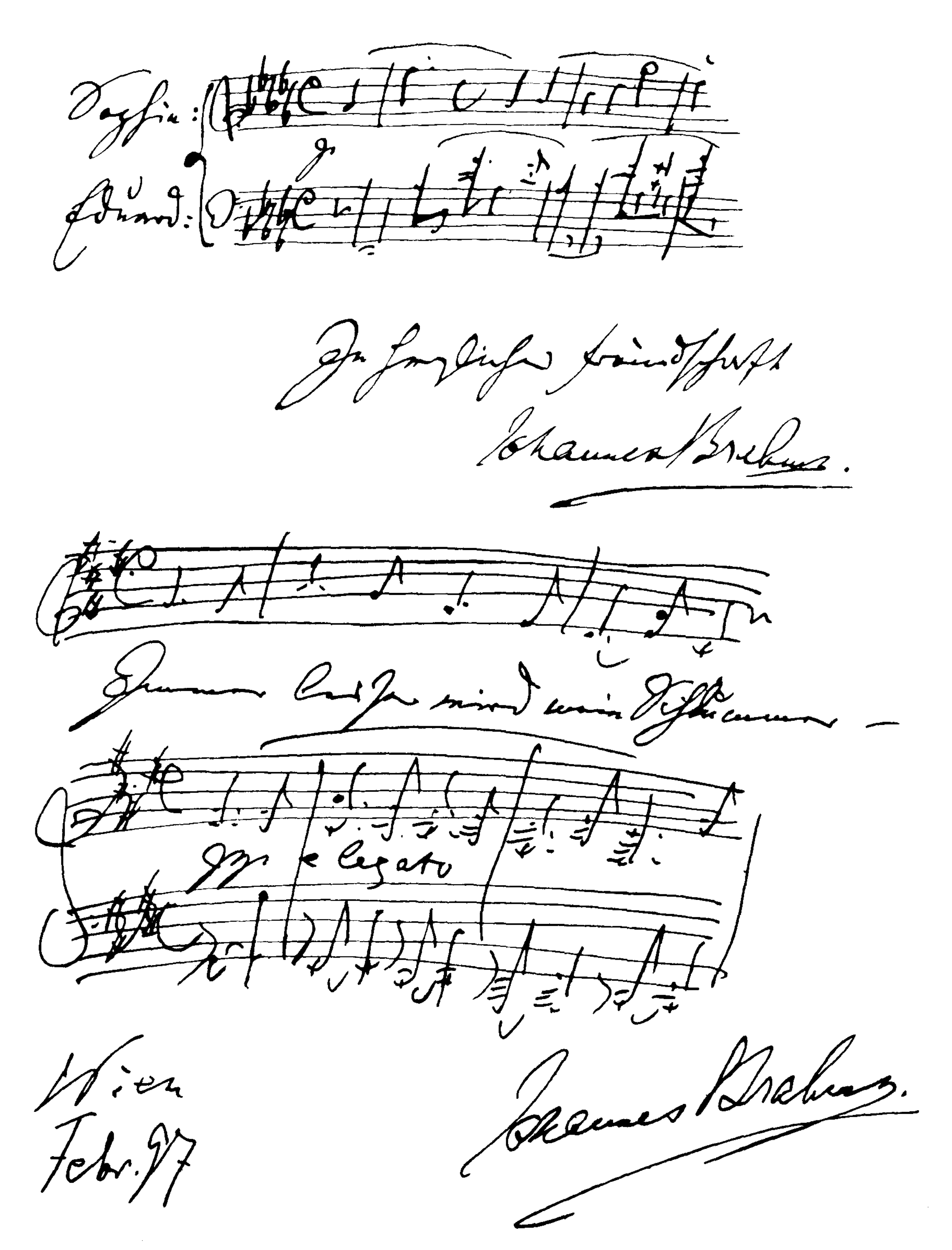
Hier schon darf ich ansetzen: es ist unmöglich, in das Zentrum dieser Dinge vorzudringen, wenn man en passant einmal ein Orgelkonzert gehört hat. Will



Brahms im Kreise seiner Freunde

Sitzend:
Gustav Walter, Eduard Hanslick, Brahms und Richard Mühlfeld

Stehend:
Ignaz Brüll, Anton Door, Josef Gänsbacher, Julius Epstein,
Robert Hausmann, Eusebius Mandyczewsky



Erinnerungsblätter von Johannes Brahms

man die Größe und Erhabenheit mancher klassischen Werke voll erfassen, ist eigenes Studium unerläßliche Vorbedingung. Wenn ich es unternehme, Forderungen und Richtlinien für die Orgelinterpretation aufzustellen, so muß ich vorerst angeben, für wen ich interpretiere. Von vornherein setze ich bei dem idealen Hörer mindestens eine gewisse Beziehung zum Orgelklang, ein offenes Ohr für das der Orgelmusik Charakteristische voraus. Bekannt ist ja hier das Versagen selbst guter Musiker, bei denen musikalisch alle Vorbedingungen für ein verständnisvolles Mitgehen gegeben wären. Solche Musiker, die vorwiegend vom Orchester herkommen, werden bei fast allen Orgelinterpretationen klanglich nur durch Nebendinge gefesselt, während der charakteristisch herbe und starre Orgelton ihnen kaum etwas zu sagen vermag. Diese Tatsache erweist schlagend die Sonderstellung der Orgel als klangliches Phänomen. Sie erweist ebenfalls die ganz besonderen Aufgaben und Schwierigkeiten, vor die sich die Orgelinterpretation gestellt sieht. Keinesfalls sollen sie etwa in dem Sinne gelöst werden, daß der Interpret auf alle mögliche Art und Weise, durch kaleidoskopartigen Wechsel der Klangfarben, durch bloßen Ohrenkitzel einem Allerweltspublikum zu genügen versucht. Getragen von dem Bewußtsein einer hohen Verantwortung den unvergänglichen Werten unserer Literatur gegenüber, im Vertrauen auf die Minorität einer »Orgelgemeinde«, die sich überall, wenn auch manchmal nur in kleinstem Maßstabe, vorfindet, soll der Organist die Komposition mit den *ihr gemäßen* Klangmitteln verlebendigen und sie musikalisch gestalten.

Mit den ihr gemäßen Klangmitteln — gerade heute türmen sich die Probleme für den Organisten anscheinend bergehoch. Der Organist der Gegenwart sieht sich einer Fülle von Orgelmusikwerken verschiedenster Stilarten, der Hinterlassenschaft aus fünf Jahrhunderten Musikentwicklung gegenüber, die zudem, durch die Forschungen einer sehr rührigen Musikwissenschaft auch nach der Seite des Mittelalters, in ständigem Anwachsen begriffen ist. Wir sind heute im Zeitalter der musikalischen Gotik bzw. Renaissance, bei Paul Hofhaimer (geboren 1459), dem Hoforganisten Kaiser Maximilians I., und seinen Schülern (Hans Buchner von Konstanz, Johannes Kotter in Straßburg, Conrad von Speier u. a.), deren Werke demnächst in einer Ausgabe der Berliner Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik dem praktischen Gebrauch zugänglich gemacht werden sollen, angelangt. Die Orgelstücke dieser Meister sind intimeren, keineswegs immer kirchlichen Gehalts und in diesem Fall für die Orgel als Hausinstrument (Positiv, Regal, Organettino) bestimmt. Aber auch aus liturgischer Praxis werden uns aus dieser Zeit (um 1500) Orgelkompositionen überliefert. In den Domen und Stiftskirchen waren ja damals fast immer sogar zwei Orgeln in Benutzung, die »Chororgel« mit ihrer Disposition von Grundstimmen nebst deren Oktaven bis zu anschmiegsamen Mixturen und die reicher mit »Charakterstimmen« ausgestattete »große« Orgel, die auf die Ausführung selbständiger instrumentaler Sätze schließen läßt. Diese »deutsche

Bläserorgel« zur Zeit Hofhaimers dürfte vieles mit der Orgel des Compenius und des Michael Praetorius im Frühbarock, hundert Jahre später, gemein haben. Auch hier — man denke an die Orgelwerke Samuel Scheidts — Bevorzugung des Schnarrwerks, des Bläserklanges und sehr selbständig gegeneinander zu führender Klangfarben. Weiter finden wir den hochbarocken Klangtypus der Orgelwerke Kerlls, Frobergers, Muffats, Pachelbels, Buxtehudes, Lübecks u. a. Meister mit den Orgeln Arp Schnitgers und Eugen Casparinis und als letzte Gipfelung im Spätbarock bzw. Rokoko Joh. Seb. Bachs Orgelwerke und die Orgeln Andreas und Gottfried Silbermanns, deren Stärke in einem wundervollen Gesamtklang der Mixturen und Zungen zu liegen scheint. Für die moderne Orgel, wie wir sie in den neueren Kirchen und in den Konzertsälen vorfinden, hat Max Reger, der »Expressionist« unter den Orgelkomponisten, seine gewaltigen Werke geschaffen. Bei unbedingter Vorherrschaft der Mixtur, dem am meisten charakteristischen Orgelregister, finden wir hier ein stärkeres Unterstreichen des Äqualklanges und stellen mit dem Einfügen beider Schweller (Register- und Jalousieschweller) und der streichenden Stimmen das Vordringen »impressionistischer« Elemente — immerhin *geduldet* schon in den Tremulanten der Barockorgel —, das dem Ideal des starren Orgelklanges bedrohlich zu werden scheint, fest. Die Gegenwart erkennt diese Gefahr und sucht (jedenfalls zu einem Teil) in Orgelbau und -komposition an Mittelalter und Barockzeit wieder anzuknüpfen.

Dies ist in durchaus skizzierender Darstellung und ganz abgesehen von der klassischen Orgelmusik der außerdeutschen Länder (Italien, Spanien, Frankreich, England, Holland) der geschichtliche Hintergrund, vor dem der heutige Organist seine Aufgaben zu lösen hat. Sehr viel einfacher würden die Dinge für ihn liegen, wenn die den verschiedenen Stilepochen entsprechenden Instrumente jederzeit und allerorts für den Vortrag zur Verfügung ständen. Da das nirgendwo zutreffen wird, hat der Interpret älterer Orgelmusik vorerst die Verpflichtung, sich mit den leider nur wenigen erhaltenen Denkmälern der älteren Orgelbaukunst gründlich auseinanderzusetzen, sich in ihre Klangeigentümlichkeit einzuleben und die ihnen entsprechende Literatur an Ort und Stelle auszuprobieren. Nur so ist er vor einem Fehlgreifen in der Wahl der Mittel an einem modernen Instrument, auf dem in vielen Fällen nur ein Angleichen an die alte Klangwelt in Frage kommen kann, gesichert. Auf guten und reicher besetzten modernen Instrumenten finden wir jedoch das Wesentliche der Klangmixtur älterer Werke vor, so daß bei kluger Auswahl der Register auch die alte Literatur klar und farblich charakteristisch darzustellen ist. In hohem Maße begrüßen wir aber weitere Bereicherung an typischen Orgelfarben. So ist die Berücksichtigung des Bläserinstrumentariums der »spätgotischen Charakterstimmenorgel« und der Barockorgel mit Stimmen wie Krummhorn, Dolcian, Ranckett, Geigend Regal durch den Orgelbau eine wertvolle Errungenschaft der letzten Zeit.

Mit einer rein historisierenden Darstellungsweise ist es in der Orgelinterpretation aber *auch* nicht getan. Wohl kann ich durch alte Orgelmusik restlos beglückt werden z. B. im alten Königsdom zu Roskilde in Dänemark, wo ein herrlicher Kirchenbau mit idealer Orgelakustik, ein wundervoller Orgelprospekt aus der Barockzeit und nicht zuletzt die Klangpracht eines Orgelwerkes aus dem Jahre 1555 in ihrer ursprünglichen Herbigkeit und Frische zusammenwirken, alle früheren Orgeleindrücke einfach auszulöschen. Hier wird der Hörer bei völlig naiver Darstellung älterer Orgelwerke, die ja, jedenfalls bei nicht zu langer Ausdehnung, der Interpretation auch keine großen Probleme bieten, um Jahrhunderte aus seiner Zeit herausgehoben und befindet sich *doch* in seiner Welt. Ebenso ergeht es einem etwa in den alten Kirchen Norwegens, in der berühmten Schwarzen Kirche in Kronstadt in Siebenbürgen, in Deutschland bei Silbermann und Arp Schnitger. Man vergesse aber nicht, daß in solchen Fällen fast immer Imponderabilien den akustischen Eindruck außerordentlich stark beeinflussen.

Größer sind die Aufgaben für den Interpreten da, wo die Orgel losgelöst aus ihrer heimatlichen Umgebung, in einer »orgelfremden« Welt (etwa im Konzertsaal) rein durch ihre klanglichen Qualitäten sich behaupten soll. Hier wird der Organist mit größter Achtsamkeit schon bei Aufstellung einer Vortragsfolge für Licht und Schatten zu sorgen haben, soll das Übermaß allzu monumentaler Werke (schon bei Bach) nicht den Hörer erdrücken und seine Liebe und Geneigtheit in das Gegenteil verwandeln. Steht ihm gar, wie das in den meisten Konzertsälen der Fall ist, nur ein klanglich unbefriedigendes Instrument zur Verfügung (auch die besten Mixturen können in der stumpfen Saalakustik nicht recht leben), so wächst seine Verpflichtung, den Orgelklang, auch innerhalb der einzelnen Werke, mit weiser Ökonomie abzustufen und zu verteilen, ohne allerdings ihre Struktur anzutasten und ihre formale Gliederung zu verwischen. Keineswegs soll behauptet werden, daß ein guter Orgeleindruck im Konzertsaal zu den Unmöglichkeiten gehöre, nur möchte ich auf die ganz besonderen Schwierigkeiten, die durch den Organisten in diesem Falle zu überwinden sind, hingewiesen haben.

Das Kernproblem der Orgelinterpretation überhaupt ist ja dieses: durch das Medium der musikalischen Werke die Starrheit des Instrumentes zu lösen, ohne aber seiner Eigenart Gewalt anzutun.

Um berechtigten ästhetischen Forderungen entsprechen zu können, versetze sich der Organist in die Lage des Aufnehmenden, schule sich durch häufiges Hören und bilde sich durch langes Beobachten der Wirkung von Orgelmusikwerken das Rüstzeug für seine Interpretationskunst. Wir haben es ja nicht mehr mit Menschen etwa des Bach-Zeitalters zu tun, denen Orgelmusik vorwiegend in liturgischem Rahmen begegnete. Der heutige Hörer von Orgelkonzerten (ich denke dabei immer an unsere »Orgelgemeinde«) verlangt aus seiner in sehr vielen Fällen rein musikalischen Einstellung musikalisch kon-

zentriertere Wirkungen. Die Fantasie über den Pfingstchoral »Komm heiliger Geist, Herre Gott« von Bach mit dem Cantus firmus im Baß wird z. B. dem Hörer bei ihrer Ausdehnung und stets gleichbleibenden Faktur ihre volle Schönheit nur innerhalb einer liturgischen Feier offenbaren und dies auch nur dann, wenn der Choral dem Hörer geläufig und lieb ist, was leider selbst bei vielen kirchlich Gesinnten durchaus nicht immer mehr zutrifft. Im Konzertsaal dürfte dieses Werk überhaupt fehl am Orte sein. Je nach Ort und Umstand ist also schon unsere Literatur zu sichten und in kluger Auswahl darzubieten. Darüber hinaus obliegt der Interpretationskunst überhaupt die Arbeit des Gliederns, des Auflichtens, des Übersichtlichmachens ausgedehnter musikalischer Zusammenhänge an Hand des jeweils zu Gebote stehenden Klangmaterials mit dem obersten Ziel äußerster Klarheit in der Ausbreitung polyphoner Gewebe. Genaueste Kenntnis der Klangmöglichkeiten durch eingehendes Studium der einzelnen Register sowie ihrer Kombination ist unerläßliche Vorbedingung. Eine gute Orgelinterpretation kann nie in Bausch und Bogen abgetan werden, sie ist vielmehr stets die Frucht oft angestrengtester Vorarbeit und intensiver Durchforschung des Klang- und Registerbestandes. Auch mit den akustischen Eigentümlichkeiten der räumlichen Umgebung hat sich der Organist eingehend vertraut zu machen. Ist es schon eine Untugend mancher Orgelinterpreten, Hände und Füße nach der vor ihnen stehenden Partitur frei schalten und walten zu lassen, ohne eine irgendwie ausreichende Kontrolle des Orgelklanges durch das Ohr auszuüben, so vermag die ungünstige Akustik eines großen Kirchenraumes hinzutretend jede auch nur annehmbare Wirkung der Orgelmusik zu unterbinden. Manche Musiker treten aus diesem Grunde wieder für die Orgel im Konzertsaal ein, wo man »besser hört«.

Wo man auch immer auf der Orgel musizieren mag — der Probleme finden sich genug und übergenug. Ich habe bisher anzudeuten versucht, in welcher Richtung Schwierigkeiten und Fragen überhaupt anzutreffen sind. Es kann sich in einem Aufsatz über Orgelinterpretation nur um ein Umreißen des ganzen Gebietes handeln, nicht um ein Eingehen auf Einzelfragen, die theoretisch zu lösen ein unnützes Beginnen wäre. Der Praxis ist es vorbehalten, durch die Tat immer wieder von der Größe und Schönheit unserer Orgelmusik zu künden und alle Fragen und Zweifel *durch lebendigste Nachschöpfung* verstummen zu lassen. Jeder wird hier seinen eigenen Weg zu gehen haben. Aufgabe der Führer ist es, die heranwachsende Jugend an der Orgel im richtigen Geiste dem Instrument gegenüber zu erziehen, sie auf die große Verantwortung den musikalischen Werken gegenüber und auf die vielen Fragen und besonderen Schwierigkeiten der Orgelinterpretation hinzuweisen, damit sie, auf eigene Füße gestellt, wahrhaft zeugen kann für einen der edelsten Zweige der Kunst — für unsere herrliche Orgelmusik!

✶ MUSIKERZIEHUNG ✶

NEUE WEGE IN DER MUSIKERZIEHUNG DES KLEINKINDES

ANLÄSSLICH DER ERSTEN TAGUNG »MUSIKPFLEGE IM KINDERGARTEN«

Auf die Tage vom 3. bis 5. April hatte das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht eine Tagung »Musikpflege im Kindergarten« nach Berlin zusammenberufen, um dort die bisher so stiefmütterlich behandelten Fragen der elementarsten Musikpflege bei den Kleinsten einer eingehenderen Behandlung und Aussprache zu unterziehen. Allgemeiner Ausgangspunkt der Erörterungen war die Erkenntnis, daß der Zweck der Musikerziehung des Kleinkindes die Weckung und Pflege der in jedem Menschen schlummernden musikalischen Begabung ist, und daß hier die Grundlage für eine *musikalische Volksbildung* geschaffen werden muß. Nicht spezialisierte technische Kenntnisse, sondern allgemeines Musikverständnis als Grundlage jeder musikalischen Betätigung, vor allem auch des Musikhörens, soll ins Volk getragen und jedem Menschen so früh wie nur möglich eingepflanzt werden.

Dieser allgemeinen Idee der Tagung entsprechend kamen als Referenten Vertreter und Vertreterinnen aller der Kreise zu Wort, die mit dem Kind und seiner musikalischen Betätigung in ständiger Berührung sind. Als Repräsentantinnen des Kindergärtnerinnenberufs sprachen Fräulein *Abicht*, Fräulein *Pinkus* und die Heilpädagogin Fräulein *Corvinus*, die aus ihren allgemeinen pädagogischen Erfahrungen wertvolle Hinweise für das besondere Gebiet schöpfen konnten. Wissenschaftlicher Natur waren die hochinteressanten Referate von *Georg Schünemann* über Singen und Sprechen im frühesten Kindesalter und von *Richard Wicke* über die Entwicklung des Musiksinns beim Kleinkind. Das praktisch besonders wichtige Problem der musikalischen Ausbildung im Kindergartenseminar, die die Vorbedingung einer gedeihlichen Musikpflege im Kindergarten selbst bildet, wurde von Fräulein *Geis* mit eindringlichen und überzeugenden Worten erörtert.

Die musikalische Praxis war durch Vorführungen der verschiedensten Art vertreten. So sprach *Fritz Jöde* über das Volkskinderlied und entflammte in einer »offenen Singstunde«, in der er das Auditorium selbst singen und Spiele vollführen ließ, alle Teilnehmer zu unerhörter Fröhlichkeit und Begeisterung. Außerordentlich lehrreich waren praktische Vorführungen der Dalcrozeschen Methode durch Fräulein *Blensdorf*; ein modernes Kinderimprovisationsorchester aus einem Volkskindergarten im Norden Berlins unter Leitung von Herrn *Goldstein* fand außerordentliches Interesse, teilweise allerdings auch heftigen Widerspruch bei den konservativer Eingestellten. Herr *Grüger* zeigte an Hand von Lichtbildern in klaren und lebendigen Ausführungen die methodische Verwertung seiner bekannten Liederfibel. Über die neuen und zukunftsreichen Probleme der Heilwirkung der Musik auf das anormale Kind referierten Dr. *Isemann* als Mediziner und Fräulein *Corvinus* als Heilpädagogin.

Welch weittragende Anregungen die Tagung den über 700 Teilnehmern vermitteln konnte, Seigte die lebhafte, geradezu hitzig geführte zchlußaussprache, die Professor *Kestenberg*, der Leiter der Tagung, schließlich zu Ende bringen mußte, lange ehe sie eigentlich beendet war. Jedoch konnte Leo Kestenberg in seinem Schlußwort weitere Veranstaltungen auf diesem Gebiet in Aussicht stellen, nachdem diese erste Tagung, die nur einen Anstoß und ein Aufrütteln aller in Frage kommenden Probleme bedeuten sollte, bei den über 700 Teilnehmern ein so begeistertes Echo gefunden hat. Sie sollte nur ein Anfang sein, und doch ist ein großer, sichtbarer Erfolg nicht zu verkennen. Es wurden Grundlagen geschaffen, auf denen weitergearbeitet werden kann und auf denen weitergearbeitet werden wird, und es wurden Ideen in alle Himmelsrichtungen hinausgetragen, deren Verwirklichung dereinst einen nicht zu unterschätzenden Faktor der musikalischen Volksbildung überhaupt bilden wird. *Thea Dispeker*

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

WAS FEHLT DEM KLAVIER?

Bei dieser Frage ergibt sich als unzweideutige Beantwortung in erster Linie: Größere Billigkeit. Kein Musikinstrument außer Harfen und Streichinstrumenten alter Meister ist so teuer wie das eigentliche Volksinstrument, als welches das Klavier auch heute noch fungiert.

Es ist dringend nötig, die Preise besonders für sogenannte Markeninstrumente herabzusetzen. Diese Maßnahme *muß* sich ermöglichen lassen, zumal sich doch die Herstellungsmethoden gegen früher um ein ganz bedeutendes vereinheitlicht, normalisiert und tailorisiert haben. Was beim Fahrrad, beim Auto und bei anderen Artikeln des luxuslüsternen kleinen Mannes angängig ist, muß auch dem Klavier zugute kommen. Preise von 1500—1800 Mark sind eben nicht für jeden Anwärter erschwinglich, besonders da ja gerade die Herstellungsfirmen der besseren teureren Instrumente den tragbaren Abzahlungsleistungen am wenigsten zugänglich und geneigt sind. — Außer der Typisierung wäre eine größere Billigkeit und damit gehobener Konsum auch durch eine Verkürzung der Oktavenlänge zu erreichen. Mozart kam mit fünf Oktaven aus; bei Beethoven waren es fünfeinhalb, später sechs. Diese sechs Oktaven, vielleicht von Kontra-E bis zum viergestrichenen E reichend, also den Umfang des gesamten Streichquartetts erfassend, sind vollständig genügend zu einer alltäglichen Ausnutzung der Klangwirkungen des Instrumentes; sie sind speziell auch hinreichend für genügendes Studium. Die siebte Oktave kommt sogar kaum in Frage bei vierhändigem Spiel, für klassische und romantische Hausmusik dagegen wie für Salonmusik überhaupt nicht. Mit dem Vorschlag der Oktaveneinschränkung stelle ich eine Forderung des heutigen Bedarfs, ohne deswegen mich als Rückschrittler zu gebärden. Durch den kleineren Umfang des Instrumentes wäre es auch eher gegeben, ein solches Klavierchen in den heuer noch nicht zu umgehenden Kleinwohnungen aufzustellen. — Alles bisher und weiters Gesagte gilt vergleichs- und bedingungsweise sowohl für Flügel wie Pianino. Beim Flügel allein wäre von der Klavierbautechnik ein Punkt zu beachten, der eine stärkere Dämpfung vorsieht in der Form, daß entweder an Stelle von nur einer Saite deren *auch* zwei beim Anschlag außer Tätigkeit gesetzt würden, bzw. noch besser die Hammerreihe, ähnlich wie beim Pianino, näher an die Saiten gerückt würde. Es ist nämlich unmöglich, auch bei feinfühligstem Anschlag, eine mit Sordino spielende Geige so diskret zu begleiten, daß volle Homogenität zwischen beiden Instrumenten herrscht, ohne daß der Klavierklang störend überwiegt. (Hierbei habe ich allerdings eine Firma im Auge, die als Herstellerin des Stützinstrumentes fast aller deutscher Kaffee-Ensembles tätig ist.)

Eine weitere, wahrscheinlich in erfindungstechnischer Beziehung sehr knifflige Sache bestände darin, dem Klavier die Möglichkeit zu geben, seinen ganzen Saitenbezug durch Hub, Zug oder Druck um ein weniges, vielleicht bis zu einem Viertelton, zu erhöhen oder zu vertiefen. Das wäre deshalb erwünscht, weil heute vielerwärts Salonorchester und Tanzkapellen im Freien spielen, wobei Holzbläser in Funktion treten, denen es unmöglich ist, ihre Tonhöhe so zu variieren, wie dies bei Streichern und Blechbläsern angeht. Welche Komplikationen entstehen, wenn Klavier und Holzinstrumente sich in der Stimmung nicht in Übereinklang bringen lassen, dessen mag man sich gehörigen Orts überführen. — Hier ist weiter zu bemerken, daß auch eine Möglichkeit gefunden werden muß, um dem Klavier seinen ihm im Freien anhaftenden fremden, spröden, drahtigen Klang zu nehmen. Bei Blasinstrumenten ist kein Unterschied in der Gleichförmigkeit des ihnen eigenen Klanges ins Ohr fallend, dagegen klingen Streichinstrumente unter freiem Himmel hervorstechend rauher, unedler und unreiner als im bedachten Raum. Aber mehr noch als diese verliert das Klavier seinen Klangcharakter, sobald es sich in offener Luft befindet. Hier müßte es der Klavierindustrie oder einem ihrer Spezialressorts möglich sein, durch entsprechende Resonanzböden im Flügel oder durch besonders konstruierte Rückwände beim Pianino Wandel zu schaffen. — Ein weiterer Mißstand besteht darin, daß jeder Stimmnagel für sich eine eigene Saite trägt. Wenn die drei bzw. zwei Saiten eines Tones so von oben nach unten und umgekehrt liefen, daß sie in ihrer Zweiheit und Dreiheit mit einer Wirbeldrehung zu regulieren wären, würde sich der jeweilige Anschlag eines Tones dem ganzen zugehörigen Saitenzug weniger in schlagender als drückender Weise mitteilen, der Stahldraht hätte demgemäß mehr Federung, gäbe also auch mehr Widerstand bei hartem Anschlag des Pianisten, den er sich besonders in größeren Ensembles und in unruhigen Lokalen meist angewöhnt; außerdem könnte ein Klavier dann ungefähr in derselben Zeit gestimmt werden wie eine Harfe. Es müßte auf solche Art wenigstens dem ausübenden Berufspianisten möglich gemacht werden, sein Gebrauchsinstrument nach Gutdünken und Bedarf selbst zu stimmen. Kleinliche Bedenken, die sich hier vielleicht ergeben, daß dadurch die berufsmäßigen Klavierstimmer an Beschäftigung Einbuße erlitten, dürfen den

Verbesserungsprozeß dieses Instrumentes, dem wir die beste und größtangelegteste Zukunft wünschen, nicht aufhalten. Zwar ist nicht zu verkennen, daß von sämtlichen Musikinstrumenten das Klavier als das fortschrittlichste in seinen Baumethoden anzusprechen ist. Denn solche Entwicklung, wie sie das Klavier durchgemacht hat, kann kein anderes Musikinstrument aufweisen. Trotzdem bleiben, wie ich gezeigt habe, immer noch genügend Wünsche offen, die erst nach ihrer Berücksichtigung dem Klavier den weiteren Siegeslauf und seine fernere unbestrittene Durchsetzung offen halten. *J. Eichler*

REINERE KLAVIERSTIMMUNG

Der Klangcharakter einer Klavierstimmung hängt ab von der Anzahl der reinen Intervalle. Es können nur die Oktaven, Quinten und Quarten rein, d. h. schwebungslos gestimmt werden. Je mehr reine oder annähernd reine Intervalle eine Stimmung aufweist, um so voller und kräftiger ist ihr Klangcharakter.

Bei der gleichschwebend temperierten Stimmung sind nur die Oktaven rein; die Quinten und Quarten sind gleichmäßig getrübt. Wenn man auch von den Quinten und Quarten so viele als möglich rein stimmt, so erhält man eine Stimmung, deren Charakter dem der gleichschwebend temperierten an Klangfülle weit überlegen ist, die aber unseren heutigen Ansprüchen nicht genügt, weil einige Intervalle so verstimmt werden, daß man sie nicht verwenden kann. Wir brauchen eine Tonreihe, bei der man alle möglichen Intervalle von jeder Stufe aus bilden kann. Die gleichschwebend temperierte Stimmung entspricht dieser Forderung, aber leider auf Kosten der Klangfülle, die durch die vielen temperierten Intervalle merklich getrübt wird.

Die Aufgabe war nun, eine Stimmung zu finden, bei der auf jeder Stufe alle Intervalle brauchbar sind, die aber trotzdem einen volleren Klangcharakter hat als die temperierte.

Die Versuche, durch Einschalten von Nebentönen reinere Intervalle zu erhalten, führen zwar zu sehr guten Ergebnissen, die aber wohl kaum praktisch verwendet werden können; denn es wird sowohl die Herstellung als auch die Spielbarkeit der Instrumente sehr erschwert; solche Zugeständnisse wird man nicht machen wollen, da doch schließlich die heute verwendete Temperatur keineswegs so unbrauchbar ist, daß man sie um jeden Preis aufgeben müßte.

M. Kolinski hat in seinem Aufsatz »Zum Problem der musikalischen Temperatur« (»Die Musik«, XXI/5) den Vorschlag gemacht, statt der Quinten die Oktaven zu temperieren. Wenn die Voraussetzung richtig ist, daß, entgegen der bisher allgemeinen Annahme, eine Temperierung der Oktaven am unauffälligsten geschehen kann, würde die vorgeschlagene Stimmung wesentlich reiner empfunden werden als die alte gleichschwebend temperierte.

Die Klavierfabrik *Rud. Ibach Sohn*, Barmen, hat auf meine Anregung und nach meinen Angaben Stimmversuche ausgeführt, die durch reinere Intervalle eine Verbesserung des Klangcharakters erreichen sollten. Wir haben die reinen Oktaven beibehalten und sind doch zu einem Ergebnis gekommen, das durchaus brauchbar ist und den Klavieren einen sehr merklichen Zuwachs an Klangfülle verschafft. Um diese neue Stimmung öffentlich bekannt zu machen, hat sich die Firma Ibach bereit erklärt, in ihren Berliner Verkaufsräumen (Potsdamerstr. 39) einen neu gestimmten Flügel aufzustellen. Es ist durch das Entgegenkommen der Firma Ibach jedermann Gelegenheit geboten, den Wert und die Brauchbarkeit der neuen Stimmung zu beurteilen und ihre Klangwirkung mit der einer gleichschwebend temperierten zu vergleichen.

Erwin Hartung

NEUE SCHALLPLATTEN

Deutsche Grammophon: An die Spitze der monatlichen Plattenkritik ist mit Fug und Recht die Aufnahme von Salomes Tanz (Nr. 66827) mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester* unter *Richard Strauß* zu stellen. Diese doppelseitige Platte klingt meisterhaft; etwas ähnlich Klangwahres erinnere ich mich noch nicht auf der Schallplatte gehört zu haben. — Die Versuche, die abendfüllende Oper als Kurzoper auf die Schallplatte zu bannen, werden weitergeführt. Diesmal ist der Lohengrin auf vier doppelseitigen Platten (95238—95241) mit

einer Spieldauer von etwa dreiviertel Stunden hergerichtet. Man ist verblüfft, wie die zahlreichen Striche der Melodiebewegung und der Handlung doch den Schein des Organischen erhalten. Das Geschick der Bearbeiter *Hermann Weigert* und *Hans Maeder* ist durchaus anzuerkennen. Problematisch bleibt diese verkürzte Oper dennoch; denn dies ist die Frage: ward je die Oper als *Haus*musik gedacht? Von den Stimmen gefallen besonders der Tenor *Fritz Wolff* und die Damen *Berta Malkin* und *Henriette Gottlieb*. Eine technische Leistung und ein künstlerisches Ereignis ist die Aufnahme von Beethovens Violinkonzert mit *Jos. Wolfsthal* als Solist. (95243—47.) Unterhaltend der Meyerbeersche Fackeltanz, vom Philharmonischen Orchester unter *Prüwer* gespielt. Eine Auswahl von fremden und deutschen Stimmen: die Brüsseler Sopranistin *Clara Clairbert*, *Xenia Belmas* aus Paris, der vorzügliche Tenor *Fritz Wolff*, *Franz Völker*, *Scheidl* (Balladen), *Domgraf-Faßbender*. Was sie singen? Wagner und Verdi. *Erica Morini* spielt eine Berceuse von *Paul Juon*; und der *Lehrergesangverein Neukölln* singt unter *Alois Melichar* »An der schönen blauen Donau«. Dann reiht sich die Tanzmusik an: mit dem *Paul Godwin-Tanzorchester*, dem *Colonial Club Orchestra* (schöne Summ-Effekte, aber doch nur Effekte!), dem *Abe Lyman's California Orchestra*, der *Juan Llossens Original Argentinischen Tango-Kapelle*. (Diese Namen!) Sehr lachen muß man über *Max Hansen* in einem — Hoffmann Foxtrott »Laß dir nix von Hoffmann erzählen«.

Electrola: Geschickte Literaturauswahl ist festzustellen. Das Orchester der *Mailänder Scala* spielt unter *Ettore Panizza* die Ouvertüre von Wolf-Ferraris Susannens Geheimnis (EJ 331); *Leo Blech* mit der *Staatsopernkapelle* bietet von dem Russen Naprawnik (1839—1915) »Das Lied der Nachtigall« aus »Don Juan« (EJ 328). Das *Philadelphia Symphonia Orchester* spielt unter *Leopold Stokowski* Notturno Nr. 2 (Fêtes) von *Debussy*, eine der besten Orchesterplatten! *Muck* dirigiert das Tristanvorspiel (Kapelle der *Berliner Staatsoper)*. Ein »Neues Leichtes Symphonie-Orchester« konzertiert unter *E. Goossens*. Alles in den Schatten stellt das Wunderkind *Jehudi Menuhin*; diese ersten Platten eines Erfolgsicheren werden ihren Wert behalten. (DA 1003.) Allen Freunden schöner Stimmen zu empfehlen: *Giovanni Martinelli* und *Giuseppe de Lucca* in »Macht des Schicksals«.

Homophon Company: Gut gelungen ist die Aufnahme der Hebriden Ouvertüre unter *Fritz Zweig (Berliner Sinfonie-Orchester)*. Ich nenne weiter: Ouvertüre zu Figaros Hochzeit und Rosenkavalierwalzer mit dem gleichen Orchester unter *Felix Günther*. Nicht nennen möchte ich lieber — die »Rosenlieder«.

Lindström A.-G. Columbia: Auch hier schwelgt man im Klang der *Mailänder Scala*. Bei den Platten aus Boitos Mephistopheles fällt der schöne Chorklang auf (LS 3020—3022). Äußerst interessant ist es, das *Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire* in Debussys »Nuages« unter *Philippe Gaubert* abzuhören. Welten trennen die Italiener von den Franzosen in der Grundeinstellung zum Phänomen des Klanges. Gegen diese Werke heben sich um so krasser und nicht schlechter die primitiven Gesänge der amerikanischen Duettisten *Layton* und *Johnstone* ab. Kammermusikalischen Rede-Gesang vollführen die *Trix Sisters*.

Odeon: Gute Leistungen bieten *Knappertsbusch* in Haydns 6. Sinfonie mit dem Paukenschlag und *Eugen Szenkar* mit Beethovens Fünfter. Bewundern muß man noch immer *Heinrich Knote*, den Tenoristen und Wagner-Sänger. (0—6692.)

Parlophon: Man lernt die Wiener Sopranistin *Louise Helletsgruber* bestens kennen (P 9382, Bohème und Carmen), freut sich an dem von *Dr. Weißmann* fein musizierten Ballettintermezzo aus Delibes »Naila« *(Kapelle der Staatsoper)*, hört mit Genuß *Meta Seinemeyer* und *Emanuel List*, stellt die hohe Kultur einiger Tanzkapellen fest; und kann sich nicht mehr trennen vom Barbara-Song und dem Lied der Seeräuber-Jenny aus der Dreigroschenoper. (B 12053.) *Beate Roos-Reuter* singt die Songs fest und unerbittlich.

Eberhard Preußner

KRITIK DER KRITIK

In der Zeitschrift MELOS VIII/3, Berlin, wird eine scharfe Kritik der Kritik geübt. Als erster schildert *Paul Hindemith* höchst drastisch die verschiedenen Typen der Kritiker: die einen sitzen »alt, bösartig, verdrießlich und abgerackert in den Redaktionen. Sie haben sich zu Brahms Zeiten vielleicht einmal als kühne Renner bewährt, also dürfen sie auch noch heute keck die neue Musik bewiehern ...« Andere nennt Hindemith die »Operettenspezialisten«. »Neue Musik ist für sie entweder lustig oder schlecht.« Andere wieder »schreiben in Form von Rennberichten über musikalische Dinge, andere huldigen dem verbreiteten und beliebten Vergnügen, über Stücke zu berichten, die man nicht aufgeführt hat, oder sie merken nicht, daß Stücke im Programm ausgewechselt werden«. Viele halten alles, was heute komponiert wird, für »Schweinerei oder Bolschewismus« und für »atonal«. Um dem Musiker endlich aus dem Zustand der Wehrlosigkeit gegenüber dem Kritiker herauszuhelfen, schlägt Hindemith die Einrichtung »einer ständigen Beschwerde- und Beratungsstelle« vor, in der die gleiche Anzahl von Musikern und Kritikern über die einlaufenden Wünsche und Beschwerden zu entscheiden hätte. Der Artikel schließt: »Nehmt der Kritik ein wenig von ihrem Selbstbewußtsein, gebt dafür dem Musiker die Möglichkeit, auf legalem Wege Einwände und Beschwerden zu äußern.« — *Kurt Weill* stellt in seinem Aufsatz »Kritik am zeitgenössischen Schaffen« folgende Typen heutiger Kritik auf: »Kritik als Reportage« (analog Brechts Ausdruck »Kritik als Vergnügungsanzeiger«), »Kritik als Politik« und »Kritik als Wertung«. In einem »kleinen Anhang« behandelt er »die Kritik als Stimme aus dem Jenseits«, das ist die Stimme der Ewig-Gestrigen. — Als dritter schaffender Musiker schreibt *Hanns Eisler* über »Zeitungskritik«. Er charakterisiert den Typ »des Kritikerbonzen« und den des »kleinen Mannes«, des 2., 3. oder 4. Kritikers. »Eine wirkliche Beurteilung, noch dazu auf einem Raum von 10—15 Zeilen, ist fast unmöglich und so stellt der moderne Musik- und Zeitungsbetrieb der Bourgeoisie den Kritiker *vor eine unlösbare Aufgabe.* Die großen Kritiker der Vergangenheit (Schumann, Berlioz, E. T. A. Hoffmann) waren selbst ausgezeichnete Fachleute, und Eduard Hanslick, einer der großen kritischen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, war ein äußerst gebildeter, scharfer, kritischer Kopf. Unmöglich für den Angestellten eines modernen Zeitungsbetriebes, einer solchen Leistung nur nahe zu kommen (das wäre auch gar nicht erwünscht), und so muß er sich mit der bescheidenen Rolle des ›Coulissiers‹ (das ist so eine Art Makler) begnügen. *Es ist maßlose Arroganz in unserer Zeit, von einem Musikkritiker irgendwelches Fachwissen und Fachkönnen zu verlangen.* Selbst wenn dieser in der Jugend etwas gelernt hat, so muß er doch bei der Ödheit des Musikbetriebes, verschärft durch den ›Dienst am Blatt‹ verkümmern, und hat kaum die Möglichkeit zu einer wissenschaftlichen oder schriftstellerischen *Entwicklung.* Der schönste Typus Kritiker ist noch der, der uns Kamerad sein will, *den Musikbetrieb durchschaut und ohne Vorbehalt allen jungen Leuten hilft.*« — Für den ausübenden Künstler ergreifen *Rudolf Schulz-Dornburg, Franz Osborn, Licco Amar* und *Walter Gieseking* das Wort. *Schulz-Dornburg* verlangt u. a. für den Kritiker den »Gewerbeschein«. *Licco Amar* nennt als Ausweg aus den Schwierigkeiten: »Teilung der Arbeitsgebiete, Spezialisierung« und fordert das »praktische Jahr« vom Kritiker. Auch *Gieseking* sagt: »Der Kritiker sollte denselben Grad musikalischer Begabung besitzen, wie ein reproduzierender Künstler, also vor allem ein guter Musiker sein.« — Sehr interessant ist der Bericht von *Erich Katz* über »Kleinstadtkritik«. Über die Verhältnisse in Freiburg i. Br. sagt er: »Die Zahl der Musikreferenten war nicht genau feststellbar. Ihrem jetzigen oder früheren Hauptberuf nach sind es zumeist Lehrer und Beamte, Juristen, Offiziere. Es sind auch einige Musiker darunter.« Der Autor gibt dann einige Briefe an die Zeitungsredaktion und an den Kritiker wieder, die beweisen, daß der Kampf gegen »die Wichtigtuerei der Auch-Kritiker, die Anmaßung der Auch-Künstler, gegen Agentengeschäft, Gesellschaftsdünkel, Vereinsvetternwirtschaft« gänzlich aussichtslos ist. »Die Tageskritik ist mit dem Tageskonzertbetrieb unabänderlich verbunden. Sie ist so überflüssig wie jener; aber sie wird notwendig gefordert, solange jener herrscht.«

Erwin Kroll schreibt in »Krisen und Kritiken« (KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG, 25. März 1929): »Die meisten jungen (und manche alten) Kritiker haben nie in einem Orchester gesessen, nie im Chor mitgesungen, nie hinter den Kulissen einer Opernbühne ge-

standen, sie können weder improvisieren noch komponieren, spielen oft sogar nicht ein einziges Instrument, vom Partiturlesen ganz zu schweigen. So kommen sie in ein ganz schiefes Verhältnis zur Musik, leben von Schlagworten, werden, ohne es zu merken, Puppen in der Hand politischer Drahtzieher und geben sich dabei ›modern‹ um jeden Preis, weil sie so am besten ihre amusische innere Leere überdecken können.«

Zum Thema Musikkritik sagt *Kurt Lüttge* in einem »Gespräch über Musikkritik« (DAS NATIONALTHEATER I/4, Berlin) folgendes: »Der Typus des Musikkritikers, der sich vom dogmatischen Schulmeister der Aufklärungszeit zum Feuilletonisten der Tagesjournalistik wandelte, wird sich abermals zu verändern haben, indem er Nietzsches Forderung ›den Mitschaffenden sucht der Schaffende‹ erfüllt und als Mitstreiter für die neue Gemeinschaftsidee eine verantwortungsvolle Aufgabe übernimmt.«

Auch die VOLKSBÜHNE IV/1, Berlin, bringt ein Heft über Kritik; dort schreibt *Ehm Welk:* »Die Pressekritik wirkt (für Autoren) weder anregend und aufbauend noch gegenteilig. Sie wirkt überhaupt nicht.« Allein schon durch die sich völlig widersprechenden Meinungen und Urteile heben sich nach Ansicht Welks die Kritiken gegenseitig auf.

In Rußland ist man mit der Kritik nicht zufriedener. In der Zeitschrift MUSIK UND REVOLUTION, 1929, 1, Moskau, heißt es in dem Artikel »Zur Befestigung der proletarischen musikalischen Front«: »Das Fehlen der marxistischen Kritik ist leider bereits Grundsatz geworden. Die Kritik, die die Seiten unserer gedruckten Organe füllt, wird häufig zur Waffe persönlicher Intrigen. Eine Reihe musikalischer Erscheinungen wird einfach totgeschwiegen. In einzelnen Kritiken wird die Betonung so geschickt verteilt, daß eine negative Beurteilung der positiven Erscheinungen erzielt wird, obgleich das gar nicht gesagt ist. Oft wird die Analyse absichtlich zweideutig ausgeführt, so daß jeder sie deuten kann, wie es ihm beliebt . . . Unsere Musikkritik arbeitet nicht nur *nicht* an der Befestigung der proletarischen, revolutionären Front, im Gegenteil — sie *desorganisiert* sie, indem sie die Allgemeinheit falsch orientiert.« (M. K.)

Weitere Aufsätze über Kritik: »Kunstschaffen und Kunstkritik« von *Otto Kampers* (Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker, Nr. 27). — »Produktive Kritik« von *Tim Klein* (Süddeutsche Monatshefte, XXVI/7, München). — »Kritik« von *Willy Werner Göttig* (Das Orchester VI/7, Berlin). — »Die Psychologie der Musikkritik« von *A. Kalisch.* (The Musical Times Nr. 1034, London).

ZEITUNGEN

BERLINER TAGEBLATT (29. März 1929). — »Ein Brief der Cosima Wagner«, mitgeteilt von *Emil Ludwig.*

FRANKFURTER ZEITUNG (30. März 1929). — »Hundert Jahre Matthäus-Passion« von *Karl Holl.*

HAMBURGER FREMDENBLATT (20. März 1929). — »Johann Christian Bach« von *William Frhrn. v. Schröder.*

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (18. März 1929). — »Joseph Haas. Zu seinem 50. Geburtstag« von *Karl Laux.* »Haas ist nicht Revolutionär aus Spekulation. Aber er ist Evolutionär aus Konsequenz.«

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (21. März 1929). — »Die Stellung des Schulchors in der deutschen Musik« von *Hugo Hartung.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (2. April 1929). — »Urmusik« von *Curt Sachs.* — »Musikalische Berufswahl« von *Werner Karthaus.*

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG (24. März 1929). — »Ein Liebesbrief Anton Bruckners«, mitgeteilt von *Käthe Braun-Prager.* Der Brief ist an Marie Demar gerichtet.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (24. März 1929). — »Richard Wagner und die Münchner Neuesten Nachrichten« von *Friedrich Trefz.* — »Dirigieren von Gesangvereinen« von *Hans Scholz.* — (7. April 1929). — »Musik der Sphären. Versuch einer musikalischen Metaphysik« von *Walter Harburger.*

NEUES WIENER JOURNAL (31. März 1929). — »Erlebnisse mit Richard Strauß« von *Viktor Keldorfer.*

VOSSISCHE ZEITUNG (16. März 1929). — »Musikland Ungarn« von *Edwin von der Nüll.* »Besuch bei Bartók und Kodály«.

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 56. Jahrg./12—15, Berlin. — »Der Fall Wagner« von *Hans Kuznitzky.* — »Repertoirebildung und Gebrauchsmusik« von *Karl Blessinger.* — »Der Begriff des ›Fortschrittes‹ in der Musik« von *Martin Friedland.* — »Johann Friedrich Reichardts Briefe an Goethe« von *August Richard.* — »Meyerbeers ›Afrikanerin‹ in der Parodie« von *Georg Richard Kruse.* — »Krisenstimmung in der modernen Musik« von *Kurt Westphal.* Der Autor glaubt, daß die moderne Musik gegenwärtig sich »völlig festgefahren« habe. »*Anreger* hat die neue Musik genug gehabt, jetzt braucht sie *Erfüller.*« — »Musik in der russischen Provinz« von *Robert Engel.* — »Kritik der neuen Musikerziehung« von *Siegfried Günther.* III. Methoden — Wege zur Musik. — »Eine Reichszentralstelle für Musik« von *Artur Holde.*

ANBRUCH XI/3 u. 4, Wien. — Sonderheft (Nr. 3) über »Leichte Musik«. »Zur Typologie der Operette« von *Hans F. Redlich.* — »Operette und Revue, Diagnose ihres Zustandes« von *Ernst Křenek.* »Kitschig wirken also in der Operette vor allem opernhafte Allüren, und gerade deren Überhandnehmen macht die ganze Gattung seit Jahr und Tag unerträglich.« . . . »Ich halte es jedenfalls für eine ausgezeichnete Übung für jeden Komponisten ernster Richtung, gelegentlich zu versuchen, eine Schlagermelodie zu schreiben. Nirgends wird der Sinn für Präzision, gut ›sitzende‹, klare, eindeutige, unverwaschene und einprägsame Formulierung eines Gedankens so geschärft.« — »Schlageranalysen« von *Theodor Wiesengrund-Adorno.* Der Autor analysiert sehr fein drei Schlager: aus dem Jahre 1915 »Ich weiß auf der Wieden ein kleines Hotel«, 1925 »Valencia«, 1928 »Ich küsse Ihre Hand, Madame«. Diesen letzten nennt er treffend »den Schlager des stabilisierten Europas«. — »Zukunft der Operette« von *Paul Stefan.* — »Bearbeitung und Neuinszenierung alter Operetten« von *Herbert Graf.* — »Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper« von *Ernst Bloch.* — »Musikalische Unterhaltung durch Rundfunk« von *Ernst Schoen.* — »Filmmusik« von *Frank Warschauer.* — »Karl Kraus und Offenbach« von *Ernst Křenek.* »Und wenn einer der dazu bestellten Musikmacher im ganzen Abend einen solchen Einfall hätte, wie sie Offenbach über einzelne Nummern dutzendweise ausschüttet, er hätte bei der heutigen Anspruchslosigkeit des Publikums ausgesorgt.« — »Salon- und Jazzmusik« von *Marek Weber.* — »Notiz zum Jazz« von *Kurt Weill.* — »Zum Genfer Musikfest« von *Paul Stefan.* — »Die Krisis der Musik im Lichte einer neuen Morphologie« von *Hans F. Redlich.* Zu »Kosmos Atheos I« von Rudolf Pannwitz. — »Ernst Křenek« von *Eberhard Preußner.* — »Die Sonate als Formproblem der modernen Musik« von *Kurt Westphal.*

DER KUNSTWART 42. Jahrg./7, München. — »Evolution — Revolution« von *August Halm* †. Gegen die Überschätzung des Revolutionären, der »fortgesetzten Befreiung« in der Musik.

DER SCHEINWERFER II/13, Essen. — »Neue Musik und aktives Hören« von *Fr. Feldens.* — »Zum Fall Wagner« von *Ernst Lert.* Entgegnung auf Diebolds Broschüre. — »Aktuelle Opernregie?« von *Richard Bie.* — »Negermusik« von *Fred Hildenbrandt.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXVII/6—7, Berlin. — »Autor und Publikum« von *August Halm* †. — »Kunst und Beifall« von *Johannes Müller.* — »Neue Wege des Musikunterrichts« von *Licco Amar.* »Ein Blick auf die verfahrenen Zustände auf dem Gebiete der öffentlichen und privaten Musikpflege lehrt uns, was wir von der Zukunft zu erwarten haben, wenn das Grundübel, die falsche Erziehung des Berufsmusikers, nicht alsbald beseitigt wird. Hier liegen die wichtigsten und aussichtsreichsten Möglichkeiten für die Betätigung der ›öffentlichen Hand‹ in kulturellen Dingen.« — »Erzieherische und methodische Gedanken zur Auswahl der Unterrichtsliteratur« von *Dore Brandt.* — »Die Front der Musikverbraucher« von *Johannes Anz.*

DIE LITERARISCHE WELT V/13 u. 14, Berlin. — »Lunatscharski und der Jazz« von *Wolf Zucker.* Der Autor sucht Lunatscharskis Stellungnahme gegen den Jazz zu widerlegen.

DIE MUSIKWELT IX/4, Hamburg. — »Späne zu einem Brahms-Buch« von *Richard Specht.*

DIE NEUE RUNDSCHAU XXXX/4, Berlin. — »Zwischenzustand der Musik« von *Adolf Weißmann.* Ein Überblick über die moderne Musik, insbesondere die Oper; und eine Charakterisierung der Gegenwartsmusik in den europäischen Ländern, gemessen an dem Schaffen der Führer der Bewegung.

DIE WELTBÜHNE XXV/13, Berlin. — »Jack Hylton« von *Hans Reimann.* »Whiteman hat Nerven — Hylton hat einen gesunden Magen; Whiteman hat Kultiviertheit — Hylton hat

Freude am Krach; Whiteman liebt das Delikate — Hylton liebt das Sousaphon; Whiteman ist zum Genießen — Hylton ist zum Tanzen. Whiteman ist Alfred Polgar — Hylton ist Gustav Hochstetter.«

MUSIK UND THEATER IV (2. Aprilheft 1929), Berlin. — »Was verlangen wir vom Berliner Opernbetrieb?« von *B. Bürger*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXX/11—14, Köln. — »Der 50 Jahre alte, der junge, der neue Haas« von *Karl Laux*. — »Lex Parsifal, lex Johann Strauß« von *T.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 87. Jahrg./12—15, Berlin. — »Opernkomponist Dvořák« von *S. Brichta*. — »Die Sünden der ›modernen‹ Opernregie« von *Max Chop*. — »Opernschulen« von *Rainer Simons*. — »Über Tempo, Rhythmus und Dynamik« von *Felix Apold*. — »Organisiertes Theater?« von *Bruno Hippel*. — »Zur Cembalorenaissance« von *Rudolf Sonner*. — »Hugo Kaun und die Orgel« von *Fritz Ohrmann*. — »Die Jazzmusik« von *Felix Apold*. — »Richard Wagner und Anton Bruckner« von *S. Brichta*. — »Interpretation und Atmung« von *Hans Pasche*. — »Die Gema als ›moralische‹ Anstalt« von *Fritz Auckenthaler*.

VELHAGEN & KLASINGS MONATSHEFTE 43. Jahrg./8, Berlin. — »Rechtliche Verwicklungen Beethovens« von *Rudolf Stammler*. Zu Beginn seines Artikels berichtet der Autor über das Ende des letzten männlichen Sprosses der Familie Beethoven Karl Julius Maria, der am 12. Dezember 1917 in einem Wiener Garnisonlazarett starb. »Als ärmlicher Journalist hatte er einige Zeit in Paris, zuletzt in London gelebt. Von dort war er 1915 ausgewiesen worden. Bei der Rückkehr in seine alte Heimat Österreich kam er zum Militär.« Den Hauptteil des interessanten Aufsatzes bilden dann juristische Streitigkeiten, die Beethoven beschäftigten.

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHKUNDE (Jahrgang 1929, Heft 3), Berlin. — »Musik und Dichtung« von *Richard Müller-Freienfels*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 96. Jahrg./4, Leipzig. — »Die Matthäus-Passionen von H. Schütz und J. S. Bach in ihren Chören« von *Alfred Heuß*. — »Richard Strauß' Intermezzo« von *Wilhelm Virneisel*. — »Weber in der erzählenden Dichtung der Gegenwart« von *Paul Bülow*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT XI/6, Berlin. — »Internationale mittelalterliche Melodien« von *Friedrich Gennrich*. »Wenn wir zum Schluß einen Rückblick tun und die Frage aufwerfen, welches die eigentliche Heimat der Kompositionen ist, die uns nach Frankreich, in die Provence, nach Deutschland, Italien, Spanien und nach England geführt haben, ihnen dadurch internationale Geltung gebend, so finden wir uns vor die Tatsache gestellt, daß alle Fäden in Frankreich zusammenlaufen, daß sie uns in ein Kulturzentrum ersten Ranges führen: nach Paris und seiner näheren Umgebung, der Geburtsstätte des gotischen Baustils, der Heimat eines Leonin und Perotin, in eine Zeit, die den Gipfelpunkt mittelalterlicher Kultur überhaupt darstellt. Es tritt die mittelalterliche Musikpflege ebenbürtig neben die Ausbildung der gotischen Baukunst, neben Dichtungen wie die Chrétien de Troyes, neben einen Tristan und einen Parzifal. Und wenn wir heute um die Mittagszeit in französische, durch den Zauber ihrer lichtstrahlenden bunten Fenster in Halbdunkel gehüllte Kathedralen eintreten, unter dem eigenartigen metallenen Klang ihrer alt-ehrwürdigen Glocken, werden wir lebhaft erinnert an die herben und doch so sympathischen Harmonien eines andachtsvollen Agmina milicie.« — »Dokumente über Antoine Brumel; Louis van Pullaer und Crispin van Stappen« von *André Pirro*. — »Die vokale Kirchenmusik des 17./18. Jahrhunderts und die altklassische Polyphonie« von *Karl Gustav Fellerer*. — »Isländische Volkslieder« von *Jón Leifs*.

ZEITSCHRIFT FÜR SCHULMUSIK II/3, Berlin. — »Musikalisches Spielen« von *Richard Wicke*. Ein interessanter Aufsatz. — »Neue Wege der Musikerziehung des vorschulpflichtigen Kindes« von *Thea Dispeker*.

AUSLAND

DER AUFTAKT IX/3, Prag. — »Musik und Mode« von *Erwin Felber*. — »Das Saxophon und seine Aufgabe« von *Viktor Ullmann*. Der Autor hält es für eine der wichtigsten Aufgaben der Saxophonfamilie, »dem Orchester wirkliche, kräftige Bässe zu stellen (vergleichbar dem Pedal der Orgel) und die begrenzten Tiefenmöglichkeiten des Holzkörpers zu erweitern.« — »Der moderne Dirigent« von *Hermann Scherchen*. Folgende spezielle Aufgaben stellt der Autor für den Dirigenten auf: »1. Die Erziehung und Weiterbildung des Orchesters. Das Orchester ist

das einzige Kunstinstrument, das einer ständigen Steigerung seiner Qualitäten fähig ist. Es ist die lebendige Einheit Mensch und Ton. 2. Die Formung eines neuen Typs des Orchestermusikers. Das Orchester ist nicht zu mechanisieren und dem Ideal einer vollkommenen Maschine anzunähern, sondern als die organische Einheit höchstgesteigerter, künstlerischer Individuen zu begreifen. 3. Die suggestive Erfassung von Musiker und Hörer. Der Dirigent muß das darzustellende Werk in solcher Vollkommenheit des inneren Vorstellens besitzen, daß dieses durch ihn als das ausstrahlende Medium gleichermaßen mühelos Musiker und Hörer ergreift. 4. Die gestische Darstellung des Werkes. Der Dirigent wirkt ausschließlich durch Kräfte seines Geistes und die Gesten, die diese zur Entfaltung bringen; die Gestik sei die vollkommene, eindeutige und damit unmittelbar und sofort verständliche Kundgebung seiner Werkvorstellungen.« — »Ostrčil« von *Mirko Očadlík.* — »Viktor Ullmann, der Lineare« von *Theodor Veidl.* »Von den deutschen Komponisten der Tschechoslowakei ist er der einzige persönliche Schüler Schönbergs.« — »Totenmusik für Janáček« von *Max Brod.* — »Modemusiker Erwin Schulhoff« von *Erich Steinhard.* Der Autor gibt köstliche Proben aus Schulhoffs satirischen Schriften.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 69. Jahrg./6—8, Zürich. — »Othmar Schoecks ›Wandersprüche‹« von *Willi Schuh.* — »Das musiktheoretische System Johannes Keplers« von *Werner Wehrli.* Ein lesenswerter Artikel. — »Anmerkungen zu den Berner Musikdrucken des Matthias Apiarius« von *Willi Schuh.*

LA REVUE MUSICALE X/5, Paris. — »Unveröffentlichte Briefe Verdis an Camille du Locle« von *J. G. Prod'homme.* — »Geschichtlicher Überblick über den Bau der modernen Orgeln in Frankreich« von *Norbert Dufourcq.* — »Die Macht der Töne« von *L. Landry.* — »Die Sensibilität in der zeitgenössischen Musik« von *Ch. Koechlin.* — »Die Laute« von *P. Lang.*

MUSIQUE II/6, Paris. — »Die byzantinische Musik und die Delphischen Feste« von *Eva Sikelianos.* — »Bernard Naudin und die Musik« von *Georges Blaizot.* — »George Sand und die Volkslieder von Berri« von *J. Tiersot.* — »Für eine neue franco-amerikanische Freundschaft« von *Irving Schwerké.* »Durch die Musik kann man neue Antriebe für diese alte Freundschaft finden, die ihre Stärke 1914—1918 zu beweisen wußte.«

MODERN MUSIC VI/3, Neuyork. — »Über die Kunst Béla Bartóks« von *Hugo Leichtentritt.* — »Musik der Halbkugeln« von *Henry Cowell.* Im Gespräch mit einem Chinesen werden die fundamentalen Unterschiede des Musikerfassens dargelegt. Als der Autor Stücke von Bach und Schönberg vorgespielt hatte, sagt der Chinese als Eindruck: »Bach und Schönberg sind sehr ähnlich. Ich folge den verschiedenen Melodien in beiden, aber sie sind klarer bei Schönberg.« — »Rasse und Revolution« von *Lazare Saminsky.* Die stärksten Impulse hat die moderne Musik nach des Autors Ansicht von Großrussen, Ungarn und den Juden erhalten.

MUSICAL COURIER Nr. 2553, Neuyork. — »Biographie in Bildern von Christoph Willibald v. Gluck« von *Karl Geiringer.*

PRO MUSICA QUARTERLY VII/2, Neuyork. — »›Yok-Kyi‹. Vollständige Übersetzung einer chinesischen Musiklehre« von *B. Jenkins.* — »Der gregorianische Gesang« von *E. Borrel.* II. Teil. — »Alexander Tansman« Verfasser nicht genannt. Mit einem Katalog seiner Werke.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE IV/3, Mailand. — »Manuel de Falla«. Verfasser nicht genannt. — »Gemeinschaftsmusik« von *Bruno Ravel.*

LA RASSEGNA MUSICALE II/3, Turin. — »Die französischen Romantiker und die Musik« von *Pietro Paolo Trompeo.* — »Beethoven op. 111« von *Luigi Perrachio.* — »Die holländischen und flämischen Musikgemälde des 17. Jahrhunderts« von *Karl Geiringer.*

MUSICA D'OGGI XI/2 u. 3, Mailand. — »Die Verdi-Renaissance in Deutschland« von *Georg Göhler.* Ein die Bewegung fein charakterisierender Artikel. — »Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro« von *Giulio Fara.* — »Leonardo da Vinci und die Musik« von *Adelmo Damerini.* — »San Francesco und die Musik« von *Mario Signorelli.* — »Antonio Ghislanzoni« von *P. Mantovani.* Über den Verdi-Librettisten.

MUNDO MUSICAL I/4—5, Buenos Aires. — »Paul Hindemith« von *Guido Pannain.* — »Schubert« von *André Suares.* — »Die letzten Sonaten Beethovens« von *Luis Perrachio.*

DE MUZIEK III/7, Amsterdam. — »In Memoriam S. van Milligen« von *Sem Dresden.* — »Voorspel« von *J. D. C. van Dokkum.* — »Neue Bahnen« von *Paul Cronheim.* — »Ein bisher unveröffentlichter Brief Richard Wagners« an die Niederländische Gesellschaft z. B. d. T. wird veröffentlicht. In dem Brief dankt Wagner für die Ehre, daß man ihn als *Verdienst-*

mitglied in die Gesellschaft aufgenommen habe. Er beschwert sich aber zugleich, daß man ihm von seiten der holländischen Theaterdirektoren den ihm zustehenden *Verdienst* von seinen Opern vorenthalte. Der interessante Brief wird im Faksimile beigegeben.

MUZYKA VI/3, Warschau. — »Die erste Musik zum ›Faust‹ und ihr Komponist« von *Stanislaw Niewiadomski.* Der Komponist war ein Pole: Fürst Antoni Henryk Radziwill. — »Das Jazz-Gift« von *Pietro Mascagni.* — »Orient und Okzident in der Musik« von *Adolf Chybiński.* — »Die zeitgenössische tschechische Musik« von *K. B. Jirak.*

EESTI MUUSIKA I/3, Tartu. — »Eine älteste historische Nachricht über die Musikliebe des estnischen Volkes« von *Elmar Arro.* Die Quelle ist Heinrich des Letten »Livländische Chronik« aus dem Jahr 1208, zur Zeit der Eroberung des Landes durch die deutschen Ordensritter.

Eberhard Preußner

MUSIK UND REVOLUTION 1929, 1 (Moskau). — »Wie der Massengesang zu organisieren ist« von *S. W. Kljatschko.* Leider fehlt es noch an gehöriger Aufmerksamkeit und Aktivität bei diesem Zweig der Massenarbeit ... Kljatschko schlägt vor, eine Liste von empfehlenswerten Liedern anzufertigen. Diese Liste muß unters Volk kommen. Die betreffenden Lieder sind durch Radio bekannt zu geben, auf den Straßen von Blasorchestern zu spielen, in den Klubs von Volksorchestern ... — »Zur allrussischen Musikkonferenz« von *S. Koreff.* Im Mai ds. J. findet die erste allrussische Konferenz in Musikfragen statt ... Der musikalischen Tätigkeit in Rußland fehlt es bisher 1. an einem Kursus über den sowjet-revolutionären Inhalt der musikalischen Schöpfungen, 2. an Orientierungsmöglichkeiten über sowjet-proletarische Konsumenten hinsichtlich der Musikerzeugnisse und 3. an marxistischer Methodologie in der Musikwissenschaft und -kritik.« — »Die Kunst des kleinen Heldengenre und sein Vertreter — G. Lobatschew (1888 geboren)« von *A. Ostretzoff.* — »Hektor Berlioz« (zum 60. Todestag) von *An. Drosdoff.*

PERSSIMFANS 1928/29, 11 (Moskau). — »Franz Schubert« (1797—1828) von *K. Kusnetzoff.*

M. Küttner

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Johannes Wolf, den 60jährigen, hat eben die musikalische Welt gefeiert. Einer der führenden Köpfe der Berliner Musikwissenschaft, ist er weit über die fachlichen Kreise bekannt geworden durch seine grundlegenden Werke: »Geschichte der Mensuralnotation« und »Handbuch der Notationskunde«. Seit 1902 an der Berliner Universität tätig, hat Wolf als hervorragender Lehrer bestimmenden Einfluß auf den musikwissenschaftlichen Nachwuchs ausgeübt. Seine stete Hilfsbereitschaft, die seine Persönlichkeit und sein eminentes Wissen ganz in den Dienst der Sache zu stellen weiß, hat wohl jeder Musikliebhaber, der in der Musikabteilung der Staatsbibliothek, deren Direktor Wolf seit 1928 ist, gearbeitet hat, selbst einmal erfahren. Ein typischer Gelehrter ist Wolf, der aber trotz aufopfernder Spezialarbeit die Wärme reiner, hilfsbereiter und verstehender Menschlichkeit sich bewahrt hat. Die Musikwissenschaft verdankt ihm Wesentliches für den Aufbau und die Festigung der Fundamente der Disziplin.

Das Bildnis *Rossinis* ist das trefflichste, das wir von dem Schöpfer des Barbiers aller Barbiere haben. Der Griffel des Stechers Masson zeigt Virtuosität. Der italienische Meister wird uns in der Phase des Genießers vorgeführt: er scheint sich eben von einem Diner erster Güte erhoben zu haben. — Das Gruppenbild *Brahms im Kreise seiner Freunde* gehört zu den seltenen Blättern. Jüngst tauchte es auf in der Richard Spechtschen Brahms-Biographie, die auf Seite 683 ihre Würdigung findet. Obwohl die Personen winzig erscheinen, fehlen ihnen nicht die charakteristischen Merkmale. Neben Meister Johannes sitzt sein Schutzgeist Eduard Hanslick, dem die beiden *Notenskizzen* als Album- oder Erinnerungsblätter gewidmet sind, die wir gleichzeitig veröffentlichen. Wir sehen hier die Eingangstakte eines der berühmtesten Lieder: »Immer leiser wird mein Schlummer,« Dichtung von Hermann Lingg, die Brahms auf wiederholtes Drängen Hanslicks vertonte; daneben zwei Notenzeilen aus der Liedschöpfung: »Wir wandelten, wir zwei zusammen«, davor »Sophie« und »Eduard«, nämlich das Ehepaar Hanslick, dem diese Gabe »in herzlicher Freundschaft« überreicht wurde.

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

RICHARD SPECHT: *Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters.* Avalun-Verlag, Hellerau.

Dies ist kein Buch: wer es anrührt, rührt einen Menschen an. Mit Recht setzt Richard Specht dies Wort Walt Whitmans seiner Brahms-Biographie voran. Biographie? Durchleuchtung eines Menschen, der gesendet war, Priester und Opfer der Kunst zu sein. Erhellung unbekannter Seelenstrecken, Erforschung jener geographischen Gebiete, die auf den Landkarten der Psychologie bisher schwarz geblieben waren. Dreißig Jahre mußten nach dem Tod des Meisters verfließen, bis einer kam, der die Augen und das Augenmaß hatte für seine Tragik und Größe, der nachempfand, was beide verbindet, als sei er der Sohn des Meisters mit der Verantwortung des Erben. So kommt denn, nachdem die Kruste von Legende, Sage, Mythe weggeschabt, das Bild zum Vorschein, das echte, unverfälschte Urbild. Man sieht die Züge des leidenden Brahms, der, um es kurz zu sagen, am Eros litt, so sehr, daß seine schamgeborene erste Liebe zu Clara Schumann auch seine letzte ward, daß er keine Frau mehr in den Armen hielt, die sein Herz erfüllte. Oh, Frauen suchte er, der alte Junggeselle, der vom »Roten Igel« heimkehrend, auf dem Wiener Pflaster einherstampfend, zwischen Zigarre und Vollbart ein Etwas brummte, das sich wie Gesang anhörte. Aber geliebt? Sich verströmt und verschenkt? »Durch Johannes Brahms ist keine Geliebte unsterblich geworden,« formuliert es Richard Specht, »mit all einem beglückenden inneren Reichtum ist er einsam und arm durchs Leben gegangen und hat das Beste entbehrt.« Dies der Grund, daß er mit nassen Augen im Sterbebett lag, die Erde verließ unter Tränen, die keiner dem streitbar barschen, dem als Rauhbein verschrienen Manne zugetraut hätte.

Vielleicht wandelte sich die große Liebeskraft, die sein Grundklang war, im Rückwärtsablauf zu jener Energie, die Brahms zum Schwerstarbeiter unter allen Tonkünstlern machte, zu dem, der sich's am sauersten werden ließ, der von allen lernenden Meistern das meiste gelernt, von allen Könnern das meiste gekonnt hat. Wie ein Schmied stand er am Ambos der Musik, die Haut versengt von spritzenden Funken. Die Arbeit war ihm Anfang, Ende, Glück und Zuflucht. Und Specht zeigt diese Seite im Spiegel seines Buchs fast unbeabsichtigt; es ist nicht bloß »schön« geschrieben, prunkvoll hingebreitet als ein Wortteppich, es ist gearbeitet, thematisch wie ein Quartettsatz, in jenem angeborenen Stilgefühl, das dem Helden kongenial zu werden sucht. Wobei der Biograph aus großer Treu und Redlichkeit auch kritisch wird, wie dort, an jener scharfen Biegung, die des Meisters Lebensstraße kennzeichnet. Nach den ersten brausenden Jugendwerken, die in der Richtung: Neuromantik liefen (f-moll-Sonate, H-dur-Trio, Klavierkonzert, d-moll erster Satz) plötzlich die Kurve, die von Liszt und Wagner weg, zurück — zu Brahms strebt. Mit großer psychologischer Sehergabe verfolgt Specht, der Brahms noch persönlich kannte, diese Linien, die Tragik dieses Menschen mit seinem Widerspruch, der litt, wo er ablehnte, und oft flüchtete vor dem Besten seines Wesens. Hierher gehört das Kapitel Liszt. Gehört die Szene auf der Altenburg, wo der Meister den Jüngling empfängt, der Gekrönte dem Namenlosen vorspielt und wo der Namenlose bei der h-moll-Sonate einschläft ... Es hat ihn später lange verfolgt, ihn sozusagen von innen gebissen, er wußte, daß er Unrecht getan, und huldigte Franz Liszt fortan mit einer feindschaftlich erbitterten Sympathie. Er sagte dem lodernden Sirenenreiz der Wagnerschen Musik ab und wußte doch, wer Wagner, wer er selbst war, wer die Freunde und die Gegner seines berühmten Manifestes waren ...

Auch die Wiener Sphäre konnte nur durch einen Wiener wie Specht erhellt werden. Wer die Lackenbacher und Gänsbacher, wer Goldmark, Brüll, Door, Epstein, wer Köpfe wie Miller und Mandyczewski, Erscheinungen wie Heuberger, Hanslick und Kalbeck nicht kannte, kann unmöglich diese verkräuselte Welt beschwören, unmöglich des Meisters Bahn fixieren, die durch diese Komponenten zum Teil bestimmt war. Köstlich das Album der Wiener Freunde, worin Specht jeden Schattenriß mit novellistischer Schärfe zeichnet, gerecht und liebevoll, obwohl mir scheint, daß er Hanslick vielleicht etwas Unrecht tut: war dieser große Graziöse nicht der Spiegel seiner Umwelt? Und sein »schiefes« Urteil über Brahms nicht genau die veröffentlichte öffentliche Meinung Wiens, die sich sonst nicht äußerte, außer mit der Hand vor dem Mund? Wie dem sei, der gnomenhafte Hanslick, wie der antinoushafte Kalbeck, der braune Door, der lockenumwallte Gänsbacher, der edelbärtige Billroth stellten, ob Dilettant,

ob Künstler, um Brahms herum die Musikmacht Wiens dar, und wenn Macht ein Glück ist, dann war Brahms es, der es voll genossen, sowie Bruckner — die Unmacht. Ob Brahms sich viel daraus machte? Bezeichnend sein bekanntes Wort: »Ich pfeife auf Titel und Orden, aber haben muß ich sie!« Und so wird er es auch sonst gehalten haben. So erklären sich auch seine Bissigkeiten und Augenblicksausfälle gegen getreue, ergebene oder geliebte Personen, so erklären sich die kalten Duschen, die er der Freundesbegeisterung über den Kopf zu gießen pflegte, wie er eben jenen Kalbeck bei seiner Rede auf Cherubinis Medea anfuhr: »Ach, reden Sie doch nicht von Dingen, die Sie nicht verstehen ...!« Dabei liebte Brahms selbst die Medea und widersprach im Widerspruch mit sich selbst: und dieses Vom-Dämon-Überfallenwerden und das späterhin bereuende Erliegen — das ist es, was Specht mit Meisterschaft zu einem Seelenganzen vereint. Sein Mensch Brahms wird bleiben, für lange Zeit, als der geschaute und echte Brahms, als das entdeckte Original Brahms, soweit Bücher von Menschen berichten können.

Aber ist es denn ein Buch? Hier berichtet ein begabter Mensch von einem Buch mit sieben Siegeln, und löst sie, an der Hand seiner Werke. Die große Mozart-Biographie von Jahn mußte sich eine Superrevision, das einseitig Gesehene sich einer Neuschau unterziehen lassen. Specht sieht Brahms von allen Seiten an, er ist um diese Welt herumgegangen, hat diese Welt durchmessen, die mit schiefer Achse zu der Bruckner-Welt im Kosmos der Musik schwebt. Er fand als Schwungkraft das bekannte: »Frei aber froh!« und fand als Gegenkraft die verschwiegene Liebe, die in dem menschlichen Bekenntnis, in dem verhaltenen Aufschrei laut wird: »Ist es denn ein Leben so allein? ... Die einzige richtige Unsterblichkeit ist in den Kindern ...!«

Ernst Decsey

ALFRED EINSTEIN: *Heinrich Schütz.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Auf wenigen Seiten ist Einstein ein lebensvolles Porträt von Heinrich Schütz geglückt. Er geht auf alte Vorlagen zurück, setzt trauliche Charakterstriche ein und umreißt mit knappen Linien das Gesamtwerk. Dabei spürt man deutlich den Gesichtspunkt, unter dem Einstein die Vorlage sieht: Schütz ist für ihn der geistigste Musiker, den wir kennen, kein Musikant im alten Sinne, sondern der Musiker des Ausdrucks, der verantwortliche Träger und Bewahrer deutscher Kultur. Wenige charakteristische Partien aus den italienischen Madrigalen führen mitten in die Stilfragen deutscher und italienischer Kunst, während Dialoge und Konzerte durch kurze Skizzierungen angeschlossen sind. Im ganzen ist der Aufsatz ein Muster musikgeschichtlicher Einführung, gegenständlich, anschaulich und dabei stets lebendig und anregend. Wunderhübsch ist die Ausstattung, die Beigabe des Leipziger Porträts von Schütz und die Wiedergabe seiner Handschrift und Erstausgaben. Ein Buch, das man gern in die Hand nimmt und mit Freude und innerem Gewinn liest.

Georg Schünemann

HUGO RIEMANN: *Musiklexikon.* Elfte Auflage, bearbeitet von *Alfred Einstein.* Verlag: Max Hesse, Berlin 1929.

In zwei stattlichen Bänden liegt nun die neue, wieder von *Alfred Einstein* in unnachahmlicher Weise besorgte Ausgabe des Riemann-Lexikons vor. Es ist schlechterdings bewundernswürdig, wie sich hier mit der einfachen Absicht, möglichst vollständiges Orientierungsmaterial zu geben, dennoch ein tiefer trachtender Versuch, wissenschaftliches Fundament und Quellenhinweis zu sein, aufs glücklichste verbindet. Die Artikel über »Geschichte der Musik« mit einer anschaulichen Übersichtstabelle, über Instrumentalmusik, Fuge, Tonbestimmung, um nur einige zu nennen, sind wissenschaftliche Abhandlungen von durchaus selbständigem Wert. Neben der wissenschaftlichen Sparte mit all ihren Disziplinen kommen auch die anderen Gebiete, wie das Erzieherische und in besonderem Maße das Praktische mit Einschluß des Aktuellen, ja bis zum Foxtrott, Black-bottom und zur Sprechmaschine, zur vollen Geltung. Das Nachschlagen im Riemann gibt einem nicht nur eine verständliche Erklärung der gesuchten Spezies, sondern weist einen sofort auf die Literatur und die Bearbeitung des Stoffes hin. Im Riemann begegnen wir nicht toter Aufzählung, nicht einer starren, leblosen Alphabetisierung von Menschen und Dingen, sondern wir werden durch das weite Reich der Musik geführt lebendig und sicher, mit einer klaren und bei aller »Objektivität« doch persönlich gefärbten Sprache des Bearbeiters. Ein festgehaltenes Spiegelbild des musikalischen Zeitgeschehens und der wichtigsten gegenwärtigen Erkenntnisse der Wissenschaft, das so interessant und vielfältig ist wie das Urbild selbst, bedeutet uns der Riemann. Wer ermessen will, was im Lauf

der Jahre von dem unermüdlichen Einstein an immenser Forscher- und Sammlerarbeit geleistet worden ist, der schlage irgendeinen Absatz aus dem Riemann-Lexikon aus dem Jahre 1882 auf und vergleiche damit die entsprechende Stelle aus dem Lexikon vom Jahre 1929. Es wird ihm sein, als sähe er die Musikgeschichte selbst sprunghaft von Werk zu Werk fortschreiten und — anwachsen. Manchmal scheint mir der den einzelnen Musikern zukommende Raum fast schon überschritten und nicht alles aus der Lebensgeschichte heute Lebender, die nicht einmal zu den führenden *Schaffenden* gehören, ist wissenswert. Aber so ist es höchstens ein Zuviel als irgendwo ein Zuwenig, was sich kritisch feststellen ließe. Jene meist nur als Phrase gebrauchte Wendung hat volle ursprüngliche Bedeutung für Einsteins Bearbeitung des Riemann-Lexikons: es ist ein Werk, das aus der Musikwelt nicht mehr fortzudenken ist. *Eberhard Preußner*

EBERHARD PREUSSNER: *Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik.* Musikpädagogische Bibliothek, herausgegeben von *Leo Kestenberg*, Heft 2. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1929.

Eigentlich hätte dieses Bändchen an der Spitze einer »musikpädagogischen Bibliothek« stehen müssen, denn die Einordnung der Musikerziehung in die Bestrebungen der allgemeinen Pädagogik ist wichtiger und grundsätzlicher als methodische Einzelfragen. Handelt es sich doch um die Grundlagen unserer musikalischen Arbeit und darüber hinaus um das pädagogische Wollen und Streben unserer Zeit, unserer Generation. Preußner hat das Thema von vornherein auf breite Grundlagen gestellt, ihm liegt nicht daran, zu spezialisieren und Material zu häufen, sondern er will im Anschluß an *Spranger* und *Kerschensteiner* unmittelbar in die vielfachen Strebungen und Richtungen der Musikpädagogik einführen. So ergibt sich ihm eine Stoffgliederung, die, von leitenden erzieherischen Gedanken ausgehend, ein Ideal der Erziehung und einen Weg zur Realisierung finden will. Zunächst leitet eine geschichtliche Umschau ein: die musikpädagogische Idee wird aus Kretzschmars musikhistorisch orientierter Reform, aus der Arbeit der bildenden Kunstpädagogik, aus dem Gedanken der Arbeitsschule Kerschensteiners, der Strukturenlehre Sprangers, ja auch aus dem Wollen und Zielstreben der Zeit entwickelt. Diese Einführung zeugt von einer seltenen Beherrschung der pädagogischen Bewegungen unserer Zeit und es glückt auch eine Darstellung, die gleichsam Stein an Stein zu lebendiger Gesamtwirkung fügt. Vielleicht treten die allgemeinen Bestrebungen in der Lehrerschaft, in den Schulkonferenzen, den Verbänden der Musikpädagogen und in der Musikerschaft zu stark in den Hintergrund. Die Arbeit der Reichsschulkonferenz, der internationalen musikpädagogischen Kongresse, ja auch der Tonkünstlerversammlungen bringt die musikalische Ergänzung zur kunstpädagogischen Bewegung. Parallelität und Gleichzeitigkeit deuten auf die von Preußner klar herausgearbeitete Einfügung der Musikpädagogik in die allgemeine Lage. Besonders lehrreich ist die Behandlung der »Arbeitsschule« im Sinne von Kerschensteiner und ihre Beziehung zu älteren und neueren russischen Ideen. Damit ist ein erster Umkreis, der keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erheben will, geschlossen und Preußner wendet sich der schon leise anklingenden Grundidee zu: der Sozialpädagogik. Durch Natorp angeregt, sieht er die Lösung aller Probleme in der *Gemeinschaftsidee.* Er wird zum Kritiker des Konzert- und Musiklebens unserer Tage, verurteilt die Bindungen, die uns an die alte Zeit knüpfen, und entwirft ein Bild musikalischer Erziehung in der Gemeinschaft. Musik ist nur in der Gemeinschaft möglich, ist Ausdruck unseres Wollens und Strebens, unserer sozialen und kulturellen Gebundenheit. Dem früheren gesellschaftlich und klassenmäßig geschichteten Musikverbrauch und Musikleben stellt er die Ordnung gegenüber: »Gemeinschaft, Arbeit, Staat, Erziehung, Sozialpädagogik«. Die Idee der Gemeinschaft schweißt zusammen und führt, sie gründet sich auf dem Arbeitsgedanken und wird gestützt und beschützt vom Staat als der höheren Arbeitsgemeinschaft. Preußner gibt ein Idealbild mit allen Traum- und Wunscherscheinungen, und niemand wird ihm Gefolgschaft versagen, wenn er von einem neuen Menschentum eine neue Gemeinschaftsmusik erhofft, wenn er überall Anzeichen der neuen Kultur sieht und sogar von einer letzten Vereinigung der ganzen Menschheit schwärmt. Wir alle stehen innerlich zu diesem Ideal, das sich immer merklicher aus Kunst und Leben emporringt, wir glauben an eine Erneuerung unserer Musikkultur aus dem Geist einer innerlich starken Volksgemeinschaft und wir erhoffen eine Wiedererstarkung aus eigener musikalischer Kraft. Damit sind schon Andeutungen für eine reale Lösung der Fragen

und Aufgaben gegeben, denn über allen Wünschen und Ideen steht die künstlerische Tat und die Erziehung zur künstlerischen Arbeit. Es ist nicht möglich, auf alle Gedanken, die Preußner in anregender Form ausbreitet, einzugehen, — genug, daß er die Fragen überhaupt aufwirft und zur Besinnung und Einkehr ruft. Man wird gerade diesen Teil immer wieder lesen und gern zu ihm zurückzukehren, wenn Wirklichkeit und Tagesbetrieb oft so ganz andere Wege einschlagen. Preußner gibt schließlich Vorschläge zur Verwirklichung seiner Ideen oder besser Einblicke in die verschiedenen Richtungen der heutigen Musikpädagogik. In seiner ablehnenden Haltung zur Musikästhetik und in der Hinwendung zur Organik kann ich ihm nicht folgen. Hier liegen bereits grundlegende praktische Studien vor, die den Wert ästhetischer Erziehung hinreichend dartun, ganz abgesehen davon, daß ohne ein Wahrnehmen, Aufnehmen und Erfahren musikalischer Werte eine Erziehung nicht denkbar ist. Die Behandlung der Musikpsychologie dagegen gibt eine willkommene Übersicht über die Grundbewegungen. Von der Tonpsychologie ausgehend, spricht Preußner zu den Ideen von Kurth und Paul Bekker, zur Strukturpsychologie und Typenlehre, zur experimentellen und verstehenden Musikpädagogik, zum Begriff der Fantasie und des Erlebnisses. Überall fußt er auf den Ergebnissen der heutigen Pädagogik, auf den Ableitungen von Müller-Freienfels und Spranger, und er versteht die gegebenen Leitsätze der Grundidee unserer Musikerziehung: der Erziehung zur Aktivität und zum schöpferischen Erleben dienstbar zu machen. In dieser Hinführung auf das Wesentliche, in der Betonung des Arbeitsgedankens und der Gemeinschaftsidee, in der übersichtlichen, innerlich beherrschten Darstellung der Grundprobleme liegt der Hauptwert der Arbeit. Nach der Natur der Fragestellung konnte nur ein Teil der Probleme behandelt werden, in diesem selbstgestellten Rahmen hat aber Preußner ein geschlossenes Bild gegeben, das einer musikpädagogischen Bibliothek, die auf einheitlicher Grundlage steht, schon Richtung und Ziel weisen kann. *Georg Schünemann*

HERMANN UNGER: *Musikgeschichte in Selbstzeugnissen.* Verlag: R. Piper & Co., München 1928.

Die betont kritische und sachliche Einstellung der Gegenwart zu allen künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Dingen kommt auch in diesem inhaltreichen Buche zum Ausdruck. Das so arg vernachlässigte Quellenstudium, praktisch heute in der großen Zahl neuer Ausgaben alter Musik wirksam, wird hier geistesgeschichtlich in organischem Aufbau und mit sicherem Spürsinn durch eine ausgezeichnete, trotz der Auswahl und Beschränkung durchaus universale Zusammenstellung von Selbstzeugnissen aus einer überaus vielseitigen Literatur, in geschickter Weise zum Teil in den Dokumenten selbst, zum Teil in verarbeiteter Darstellung mit knappsten Nachweisen auch dem Nichtfachmann erschlossen. Vom Urvolk bis zum Atonalismus und dem Sphärophon werden alle Bahnbrecher und Wegbereiter, Formen und Kreise musikalischen Lebens persönlich-menschlich und historisch-genetisch in gleichmäßiger Weise und in charakteristischen, zumeist weniger bekannten und schwerer zugänglichen urkundlichen Beispielen der Zeiten auf weitem kulturhistorischem Hintergrunde berücksichtigt und als lebendiges Mosaik wie in einem farbenreichen Spiegelbilde aufgefangen, so daß sie auch vom pädagogischen Standpunkt dem Studierenden wie dem Kenner im einzelnen reichste Anregung bieten können. *Gustav Struck*

SUSANNE TRAUTWEIN: *Zauberflöte.* Novelle. Verlag: Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1928.

Ein Triptychon nicht nur musikalischen Gegenstandes, sondern von köstlich musikhafter Artung. Die Verfasserin, gleich hochbegabt als Dichterin und Musikerzieherin wie als Karikaturenzeichnerin, läßt ihre dämonischen Humore über die letzten Wochen von Mozarts Leben hinflackern, und man erlebt in einer Sprache, deren Urkraft entzückt, die aber bei geringer weiterer Schraubendrehung künftig leicht ins Barocke ausschlagen könnte, die ewig tragikomische Spannung zwischen dem banalen Alltag und dem Fluch der göttlichen Geniesegnung. Wie sie den von Schikaneder in dem Pavillon mehr gefangen als frei gehaltenen Komponisten abkonterfeit, ihn von ferne in dem — wenigstens ideell — gehörnten k. k. Steuersekretär Hofdämel komplementär spiegelt, um schließlich den gräflichen Besteller des Requiems grotesk zu verteufeln, das ist alles von einer unheimlichen Wahrhaftigkeit und wird zu einer wundersamen Tonfantasie in g-moll zu drei Sätzen über die letzten Tage, die Lebenskoda, die tragische Summe eines Allergrößten.

Hans Joachim Moser

MUSIKALIEN

PAUL KLETZKI: *Zweite Sinfonie g-moll für großes Orchester op. 18.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

In dieser Sinfonie geht es hoch her. Con fuoco ist die Losung und das große Orchester tut dazu das Seine. Es ist nicht recht erfindlich, warum es so sein muß. Bei dem langausgesponnenen ersten Satz hat man häufig genug das Empfinden, daß der Komponist sich seiner außerordentlichen Handfertigkeit freut und nichts unversucht läßt, um sie unter Beweis zu stellen. Auch das Andante kommt gelegentlich nicht um das dreifache Forte herum und selbst das Scherzo, dessen dynamische Abstufungen sonst nichts zu wünschen übrig lassen, klettert zu dieser Kraftäußerung empor. Aber dieser Aufwand war wohl notwendig, damit schließlich eine Alt- oder Baritonstimme versichern könne: »Höre, der Ewige ist gut, wenn wir ihn auch nicht erkennen.« Und: »Was wäre ein Gott, der sich erschaffen zur Qual, zu leiden unselige Not? Nein, er schuf sich das Glück! Schlafe o Welt, alles Sehnen ist weit, still ist jeglicher Mund, erfüllet die Zeit!« Für diese nicht mehr ganz neue Erkenntnis reichlich viel Aufwand an Zeit und Mitteln. *E. Rychnovsky*

FELIX WOYRSCH: *Dritte Sinfonie in es-moll für großes Orchester op. 70.* Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Ein Werk, das bei der Lektüre nicht alltägliche Reize auslöst. Die Übersichtlichkeit der Architektur, die bewußte Festhaltung des Baugedankens, die souveräne Beherrschung des thematischen Materials und der Instrumente geben dieser Sinfonie Bedeutung. Das sind Vorzüge, die man nicht gering anschlagen darf, auch wenn die »Sachlichen« nichts von ihnen halten. Der erste Satz ist auf einen leidenschaftlichen Grundton eingestellt und behält ihn bis zum dreifachen Forte der dynamischen Kulmination bei. Aber diese Leidenschaft wirkt sich nicht in mosaikartig aneinander gereihten Episoden aus, sondern läutert und erneut sich im Schmelztiegel sich entgegenstemmender Widerstände. Sehr interessant ist das Scherzo, in dessen Thema der verminderte Oktavsprung fesselt, der den blitzschnellen Wechsel zwischen Dur und Moll mit allen seinen Ausdrucksmöglichkeiten herbeizuführen erlaubt. Aus dem verschleiert dörperischen Scherzo entwickelt sich als wirksamster Gegensatz das Trio, in dem eine Soloflöte zu singen beginnt, um dann das Wort an eine Solovioline abzugeben. Das Scherzo kehrt wieder, ein kurzer Fugatosatz leitet zur Koda. Das Werk eines abgeklärten Musikers ist der schöne dritte Satz (6/4), in dem die Streicher sich ausleben. Scharf umrissene Episoden haben Dialogcharakter. Sehr stimmungsvoll ist der verhauchende bitonale Schluß oder, wenn man will, die sixte ajouté zu E, die Keimzelle aller modernen Harmonik. Daß der Schlußsatz aus dem bisher vorwiegenden es-moll im unzweideutig bestimmten Es-dur endet, ist bei der Bewußtheit der Konzeption selbstverständlich. *E. Rychnovsky*

N. MEDTNER: *Deuxième Concerto pour Piano et Orchestre op. 50.* Ausgabe für zwei Klaviere. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Das Werk wurzelt in neuromantischer Haltung und weist alle typischen Züge derselben auf: einen virtuosen Klavierpart, der die Möglichkeiten des Instrumentes voll ausnutzt, ohne irgendwie in leere Akrobatik zu entgleisen — harmonisch-melodische und formale Faktur, die entwickelnde Kontrastierung mit Vorliebe anwendet — und einen Orchesterpart, der, soweit das der Klavierauszug erkennen läßt, allenthalben gut, ja üppig klingt, ohne dick und undurchsichtig zu werden. *Siegfried Günther*

ALFREDO CASELLA: *Konzert in a-moll für Violine und Orchester (Klavierauszug).* Universal-Edition, Wien 1929.

Der als schöpferische Persönlichkeit ja schon längst umrissene Komponist schafft auch hier ein Werk von großer Formkraft, deshalb auch plastischer Thematik und blühendem Klang. Das Ganze ist eine Musterarbeit voll musikantischen Schwunges, deren Geigenpartie aus den melodischen Bedingtheiten des Instrumentes quillt und auf die anderen Bauteile übergreift. *Siegfried Günther*

ARTHUR BLISS: *Quintet for Oboe and String Quartet.* Verlag: Oxford University Press, London.

Leider haben die meisten Streichquartettvereinigungen unüberwindliche Vorurteile gegen die Mitwirkung von Bläsern, so daß man Kompositionen in gemischter Besetzung verhältnismäßig selten zu hören bekommt. Das vorliegende Oboenquintett gehört aber durchaus zu den Kammermusikwerken, die recht oft gespielt werden sollten. — Von edler, ein

wenig reservierter Haltung, erschließt es sich nicht restlos beim ersten Hören. Die Melodik fesselt durch ihre freie Entfaltung und die absolut persönliche Note, von der ersten schön geschwungenen Linie an, die die beiden Violinen in Terzen durchführen, bis zu dem übermütigen Tanz, mit dem die Oboe — nur von ein paar sforzato-Schlägen der Streicher gestützt — zum Schlusse führt. Dasselbe gilt von der kunstvollen thematischen Arbeit. Durch vielseitige Ausdeutung und motivische Zergliederung des breit angelegten Themas ist jeder der drei Sätze voll intensiver Spannung. Ein sicherer Sinn für die natürliche Einführung neuer Elemente, für Höhepunkte und Zäsuren, sorgt dafür, daß die fließende Bewegung niemals stockt. Meisterhaft ist im letzten Satz einer jener populären Tänze, »Connelly's Jig«, aufgenommen und durchgeführt und in seinen Bestandteilen mit dem übrigen thematischen Material verschmolzen. Das fein abgetönte Stimmgewebe ist stellenweise so aufgelöst, daß — ähnlich wie bei Debussy — alle Konturen zu schwinden scheinen. Dazu trägt nicht zuletzt die ungemein differenzierte Rhythmik bei, die besonders im Schlußsatz komplizierte Schwerpunkts-Verschiebungen in vertikaler und horizontaler Richtung aufweist. Das Werk stellt hohe Anforderungen, an die Spieler wie an die Hörer. — (Nebenbei sei bemerkt, daß die Oboe einmal in frei liegender Cantilene bis zu dem nicht auf jedem Instrument spielbaren kleinen b heruntergeführt ist.)

Cora Auerbach

EDVARD MORITZ: *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 41.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die auffallenden Ungleichheiten in der Partitur dieses Werkes lassen auf eine wenig selbständige, jedenfalls nicht organisch entwickelte Künstlerpersönlichkeit schließen. — Mit reichem thematischen Material sind vier Sätze ohne Bindung an ein traditionelles Schema knapp geformt. Man entbehrt aber die große Linie, die die einzelnen Abschnitte jeweils zur Einheit eines Satzes zusammenschmilzt. Die Themengruppen sind nur lose aneinandergereiht, ohne daß die Hauptelemente einmal kontrapunktisch zusammengefügt oder zu einer aus der Melodik empfundenen Steigerung geführt würden. Statt dessen treten rhythmisierte Klangbildungen, ein- bis vierstimmig, in mannigfacher Gestalt begleitend auf. Meist werden diese Figuren über eine ganze Reihe von Takten festgehalten, oder auch in einer an die trivialen Steigerungsmittel mancher Filmmusik-»Nummern« erinnernden Weise aufsteigend weitergeführt. Im Andante beruht das Thema selbst auf einer — übrigens im Scherzo durch kurze Einwürfe sehr geschickt schon vorbereiteten — Klangwirkung zweifach übereinander geführter Quinten. Nach diesem, wie aus geheimnisvollem Dunkel aufsteigenden Anfang hätte dann freilich ein Satz von ganz anderer Spannkraft entwickelt werden können. — Daß im Finale, rhythmisch verschoben und nach moll variiert, ein Thema aus Hindemiths Violinsonate opus 11 fast wörtlich auftaucht, ist wohl ein bloßes Spiel des Zufalls. Das Quintett zeugt von gründlicher Vertrautheit mit den Eigenheiten der einzelnen Blasinstrumente. Flott musiziert, wird es, trotz mancher Schwächen in der musikalischen Diktion, wie sie hier angedeutet wurden, zum mindesten unterhaltend wirken.

Cora Auerbach

CONRAD BECK: *Sonatine für Violine und Piano.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz 1928.

Eine Kontrapunktik von herber, stellenweise abstoßend harter Eigenwilligkeit, die dem Hang zur Maniriertheit nicht immer mit Erfolg ausweicht. Das Lösende des polyphonen Satzgefüges wird geflissentlich stärker betont als das Bindende. Die ausgeprägte Charakteristik der einzelnen Linien wie der Gesamtfaktur muß hervorgehoben werden.

Siegfried Günther

ERNST KŘENEK: *Konzert-Arie (Monolog der Stella) op. 57 für Sopran und Klavier.* Universal-Edition, Wien 1928.

Ein sehr schönes, hochmusikalisches Werkchen, das Křenek auf dem besten Wege zeigt, alte, scheinbar im Konventionellen erstarrte Formen ganz mit eigenem Geist und Leben zu durchdringen. Die Ausgewogenheit im Aufbau und eine bei allem Temperamentvollen doch maßbewußte, beinahe klassische und dabei plastische, dramatische Diktion sind von fesselnder Art. Das ist nicht Musik, die sich in historische Nachbeterei aus Schwäche geflüchtet hat, sondern eine, die Vergangenes mit Gegenwärtigem stark zu binden vermochte.

Siegfried Günther

ALEXANDER JEMNITZ: *Aus der Reger-Stunde. Drei Klavierstücke op. 2.* Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Daß diese Stücke gut gearbeitet sind, versteht sich bei einem Musiker vom Range Jemnitz'

von selbst. Einwände gegen das einzelne können nicht erhoben werden. Aber prinzipielle Bedenken wollen sich nicht unterdrücken lassen. Dem wesentlichsten Einwand begegnet Jemnitz durch den Titel seines Werkes. Selten wohl hat ein Autor die stilistische Abhängigkeit von einem Vorbild so freimütig zugegeben. Das kann nur ein überlegener Geist. Aber Jemnitz hat sich gewandelt, ist heute ein Musiker von selbständigem Profil. Ich glaube daher mit einiger Sicherheit annehmen zu dürfen, daß diese Stücke, auch wenn sie erst jetzt publiziert worden sind, aus früherer Zeit stammen. Trifft diese Vermutung zu, so kann ich nur fragen, warum hat Jemnitz dieses Opus überhaupt ediert. Ich verstehe sehr gut, daß ein Musiker, der seine eigene Entwicklung interessiert verfolgt und sie sich bewußt zu machen sucht, auch die Dokumente dieser Entwicklung liebt. Unter entwicklungsgeschichtlichem Aspekt soll die Bedeutung dieses Opus nicht geleugnet werden, *absoluten* Wert aber kann es nicht haben. Jemnitz hat selbst gegen jene gewisse Clique, die ihren »Stil« aus Bach und Reger mantscht, geistvoll und überzeugend polemisiert (Melos). Um so mehr hätte man von ihm verlangen dürfen, daß er imstande ist, Produktionen wie diese zu unterdrücken. Wären sie von XY — ich würde sie loben. Jemnitz aber hat nicht nötig, das Reger-Epigonentum zu vergrößern.

Kurt Westphal

WALTER NIEMANN: *Brasilianische Rhapsodien für Klavier op. 110.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

In Form eines Tango und eines Fandango bietet der bekannte Klavierkomponist zwei wirkungsvolle, exotisch angehauchte Stücke, aus denen nicht nur der Neulandsucher, sondern auch der Musiker zu uns spricht. Im zweiten Stück verwendet er eine portugiesische Originalweise mit ebenso viel Glück wie Geschick.

Martin Frey

HERMANN ZILCHER: *Winterbilder op. 57.* Verlag: Breitkopf & Härtel.

Aparte Klavierstücklein von geringer Schwierigkeit. Von den fünf Bildern »Landschaft«, »Karren im Schnee«, »Schlittenfahrt«, »In warmer Stube« und »Winternacht« werden die Nummern 1, 3 und 4 im Unterricht gut Verwendung finden und gern gespielt werden. Die »Winternacht« dürfte auf der vorgesehenen Stufe über den geistigen Horizont noch hinausgehen.

Martin Frey

HERMANN ZILCHER: *Klänge der Nacht op. 58* 6 Klavierstücke. Verlag: Breitkopf & Härtel.

Anspruchsvoller — die Stücke setzen Klavierspieler mit großen Anschlags- und Pedalfeinheiten voraus, — gibt sich der Würzburger Tonsetzer in diesem Werk 58. Sie erfordern einen feinentwickelten Klangsinn, verzichten auf große äußere Wirkungen und wollen bei ihrem intimen Charakter in der Dämmerstunde erfühlt werden.

Martin Frey

JOHANNES ENGELMANN: *Fantasie, Passacaglia und Fuge über den Namen Bach* für Orgel, op. 28.

GÜNTHER RAMIN: *Orgelchoral-Suite, op. 6.*

SIGFRID WALTHER MÜLLER: *Sonate c-moll op. 21.* Sämtlich im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

HANS GÁL: *Toccata op. 29.* Verlag: Simrock, Berlin-Leipzig.

J. S. BACH: *Orgelbüchlein.* Hrsg. von *Hermann Keller.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die Zeit der bedeutenden Kompositionen für Orgel über den Namen Bach scheint mit Reger vorüber zu sein. Johannes Engelmanns Fantasie, Passacaglia und Fuge über dieses Motiv steht doch zu sehr unter dem Zeichen Liszts, dessen Empfindungswelt uns gerade heute auf der Orgel am wenigsten liegt. Das Werk vermag von der Ergiebigkeit und Notwendigkeit weiterer BACH-Bearbeitungen nicht zu überzeugen. Günther Ramin bemüht sich in seiner Orgelchoralsuite um einen sachlicheren Orgelstil, ohne mit dieser Komposition ein musikalisch besonders wirksames Stück zu schaffen. Ein starker Wurf ist Sigfrid Walther Müllers Sonate in c. Hier finden wir einmal echten Orgelstil, der ebenso weit entfernt ist von romantischer Klangschwelgerei wie von einer Askese des Klanges, die auf der Orgel leicht zur Sterilität führen kann. Ist diese Musik durch eine sehr frische, energische Haltung ausgezeichnet, so unternimmt Hans Gáls Toccata, die Komposition eines durchaus versierten Tonsetzers, die musikalische Darstellung gedrückter und zerquälter Seelenzustände. J. S. Bachs »Orgelbüchlein« in der Ausgabe von Hermann Keller bringt die kleinen Choralvorspiele Bachs abweichend von der bisher üblichen alphabetischen Reihenfolge in der dem Kirchenjahr folgenden Anordnung des Originals, dazu den Text jedes Orgelchorals sowie jede Melodie noch einmal im vierstimmigen Chorsatz — ein dankenswertes Unternehmen.

Fritz Heitmann

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Die *Bruno Walter*-Krise hat während des ganzen Monats April recht fühlbaren Druck auf den gesamten Berliner Opernbetrieb ausgeübt. Kaum je seit vielen Jahren hat sich so wenig Bemerkenswertes ereignet, als in diesen letzten Wochen. Es wäre in der Tat aus allen drei Opernhäusern überhaupt nichts Neues zu berichten, wenn nicht in letzter Stunde noch die Staatsoper Cornelius' »Barbier von Bagdad« in einer Neueinstudierung und Neuinszenierung herausgebracht hätte. *Leo Blech* am Dirigentenpult sorgte für sauberste Wiedergabe der Partitur, was Orchester, Chor und Ensemble angeht. Er hat sich für Cornelius' lange Jahrzehnte ganz verschollene Originalpartitur entschieden, die früher durch Mottls vielfach anfechtbare, in manchem aber auch wirkungsvollere Bearbeitung immer ersetzt wurde. Leider entsprach die solistische Besetzung dem gegenwärtigen zerfahrenen Zustand unserer Opernhäuser. Eine Leistung von außerordentlicher künstlerischer Höhe war überhaupt nicht zu bemerken, alles blieb in der Mittelmäßigkeit stecken. Es erübrigt sich unter diesen Umständen, auf die Vertreter der einzelnen Rollen des näheren einzugehen. Ob damit Cornelius' vom Unstern seit jeher verfolgtem Werk ein guter Dienst geleistet wird, erscheint zweifelhaft. Es wird wohl wie früher bald wieder vom Spielplan verschwunden sein, weil die Attraktion für das Publikum bei dieser Rollenbesetzung zu gering ist, und das sehr berechtigte Interesse der Kenner für die Feinheiten der Partitur auf einen viel zu kleinen Kreis von Besuchern beschränkt ist.

Sonst wäre nur noch zu melden, daß *Bruno Walters* Abgang sich viel rascher endgültig vollzogen hat, als selbst die pessimistischen Beurteiler der Lage erwarten konnten. Was das Berliner Opernpublikum dabei verliert, wurde ihm noch einmal bei den Aufführungen vor Ohren und Augen geführt, mit denen Walter sich verabschiedete: Fidelio, von jeher eine seiner großartigsten Leistungen, und die nicht minder bewundernswerte Aufführung des Verdischen Requiems. *Hugo Leichtentritt*

BARMEN: Im Rahmen des *3. Rheinischen Musikfestes* in Barmen, veranstaltet vom rheinischen Provinzialverband des Reichsverbands deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, erschien als *Uraufführung* die dritte Oper des Aachener Komponisten *Josef Eidens*: »Tartüff«. Die Wahl der Molièreschen Komödie für eine Oper erwies sich als nicht sehr glücklich, obwohl sie der Aachener Spielleiter *W. Aaron* in Anlehnung an die Fuldasche Übertragung stark gekürzt und die Hauptmomente der Handlung nicht ungeschickt herausgemeißelt hatte. Über allerhand hübsche Einfälle verfügt dagegen die Musik von Josef Eidens. Trotz gelegentlichem Dissonanzenpfeffer steht sie auf tonaler Grundlage und geht, im ganzen unproblematisch, der Melodie durchaus nicht aus dem Wege. Die Singstimmen sind meist im Parlando gehalten, das sehr diskret behandelte Orchester bevorzugt leichte flüssige Rhythmen. Eine glänzende Aufführung unter *Fritz Mechlenburg* verhalf zu dem sehr freundlichen Erfolge. *S. Benedict*

BREMEN: Im Gegensatz zu dem frischen Leben im Konzertsaal stagniert die Oper fast ganz in alter Spielplantradition mit Verdi, Puccini, Carmen, den beiden Manons, Postillon und König für einen Tag. Notgedrungen kam dann endlich unter *Adolph Kienzls* Leitung Wagners Ring des Nibelungen heraus, und zwar um das Interesse zu erhöhen mit *Emmy Streng* als Gast von der Hamburger Oper. Das Vertrauen zu der Zugkraft des Nibelungenringes ist beim Theater im Abnehmen begriffen, zumal die vierfache Anstrengung jedesmal eine große ist. Beim Publikum aber ist Wagner noch unvermindert zugkräftig. Sogar die traditionell nur alljährlich einmalige Tristan-Aufführung war ausverkauft. Und sie war, wenn man sich von der oft beklagten geistigen und stimmlichen Schwerfälligkeit unseres Helden-Tenors als Tristan nicht aus der Stimmung bringen ließ, im Orchester *(Adolph Kienzl)* und in der übrigen Besetzung mit *Eugenie Burkhardt* von der Dresdener Staatsoper als Isolde, *Else Blume* als Brangäne, *Rudolf Lazer* als Marke und *Theo Thement* als Kurwenal eine ungewöhnlich eindrucksvolle. Weniger Eindruck machte Bizets, in der Musik südländisch kolorierte, aber im Text allzu unbedeutende lyrisch-romantische Einaktoper »Djamileh«. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Unser Opernintendant *Josef Turnau* und sein erster Regisseur *Herbert Graf* sind nach Frankfurt a. M. verpflichtet worden. Seitdem gehört ihr Hauptinteresse und auch bereits ein Teil ihrer Tätigkeit der neuen Wirkungsstätte. Folge davon ist,

daß unser Spielplan, sonst ein Muster von Aktivität, seit etwa drei Monaten ziemlich eintönig geworden ist. In dieser ganzen Zeit gab es ein einziges »Ereignis« und das war eine Neubearbeitung der »Schönen Helena« durch Graf. In ihr ist, wie das heute bei solchen »Renaissance«-Gelegenheiten zu gehen pflegt, der selige Offenbach nicht gerade gut weggekommen. Seine immer noch erstaunlich frische Musik spielt eine ziemlich dürftige Nebenrolle, die Hauptrolle aber eine mit tagesgeschichtlichen Drückerchen reich versehene Rahmenhandlung, in der jede Szene des Originals vorher und nachher langatmig beredet wird. Auf diese Weise verlor das in seiner Art meisterhafte Stück alle Reize seines parodistischen Humors und ermüdete das Publikum. Als Helena und Paris wirkten *Erika Darbo* und *Willy Frey* gesanglich recht angenehm. Darstellerisch besitzen aber beide weder die Praxis, noch das Format der großen Operette. Erträglich wurden die breiten Revue-Auftritte der Bearbeitung nur durch den wehmütigen Ehemanns-Humor *Julius Wilhelmis*, der dann auch in den Fragmenten des Offenbachschen Werkes einen überaus drolligen Menelaus den Guten hinstellte. *Erich Freund*

DRESDEN: Vor einem vornehmen Premierenpublikum und zahlreichen Fachleuten von nah und fern hat die Dresdner Staatsoper ein dramatisches Werk von *Heinrich Kaminski* zur *Uraufführung* gebracht. Der Name dieses dreiundvierzigjährigen Neutöners hat besonderen Klang; er bezeichnet einen der ernstesten Vertreter der Neuen Musik, dem insbesondere eine sonst nicht alltägliche Neigung zur religiösen, ethischen Vertiefung seiner Kunst eigen ist. Leider hat nun aber diese neueste Arbeit Kaminskis trotz ihrer Aufführung an einem Opernhaus nur sehr teilweise mit Musik zu tun. Sie wird von ihrem Urheber »ein Drama« genannt, und versucht vor allem auch dichterisch, literarisch zu wirken. Kaminski hat den »Jürg Jenatsch«, eine berühmte Novelle Conrad Ferdinand Meyers, zu einem Theaterstück umgearbeitet, dessen Ausdrucksmittel ganze Akte hindurch das gesprochene Wort ist. Nur episodisch tritt die Musik hinzu. Das ist schade. Denn der Dichter Kaminski, so edel seine Absichten und so hochfliegend seine Ziele bei der Ausführung dieses schweizerischen Religions- und Freiheitsdramas aus der Hugenottenzeit gewesen sein mögen, vermag dem Musiker nicht die Wage zu halten. Als Theaterstück genommen ist sein »Jürg Jenatsch« eine reichlich schwache und zerfahrene Angelegenheit, aus der niemand, der nicht die originale Erzählung kennt, klug zu werden vermag. Dabei in der dramatischen Technik brüchig, in der Sprache unklar und verkünstelt. Der künstlerische Gewinn ruht, wenigstens teilweise, in den musikalischen Nummern, unter denen ganz besonders einige Chöre hervorragen. Kaminski stellt den Chor im Orchester auf und verwendet ihn etwa im Sinn der antiken Tragödie als über dem Geschehen stehende Stimme der Ethik und des Gewissens. Das Glanzstück in diesem Sinne ist gleich ein von einer tiefernsten, gehaltvollen Orchestereinleitung umrahmter Chorprolog. Aber auch im weiteren Verlauf kommt bei Aktschlüssen und Einleitungen dieser Ton gelegentlich wieder. Das ist der echte Kaminski: ernst, groß, etwas archaistisch im Ausdruck, wie man ihn etwa aus seinen Psalmkompositionen kennt. An anderen Stellen schreibt er ziemlich durchschnittliche, neutönerische Szenenmusik, schrecklich verzwickt zu singen und zu spielen, ohne Theaterblut und dramatischen Atem. Auch einige scharf rhythmisierte naturalistische Bewegungschöre haben etwas bläßlich Erzwungenes, packen nicht. Schöner und eindringlicher wirken wieder einige solistische Lyrismen des Soprans, der einzigen großen Gesangsrolle, die das Werk hat. Alles in allem ist dieser »Jürg Jenatsch« ein sonderbares theatralisches Experiment eines offenbar wenig theatralisch empfindenden Künstlers, ein Gemisch von gesprochenem und gesungenem Drama, das von vornherein zur Stillosigkeit verurteilt erschien. Vielleicht kommt Kaminski darauf, eine »Vokal-Suite«, welche die schönsten Chöre und ein paar solistische Gesänge enthält, daraus zu machen; das wäre wohl die einzige Form, in der seine Arbeit zur dauernden künstlerischen Frucht werden könnte. Bei der mit großem Aufgebot von Schauspiel- und Opernkräften, vom Opernregisseur *Erhardt* und Schauspielregisseur *Gielen* zugleich betreuten Aufführung, saß *Fritz Busch* am Dirigentenpult. Es war nichts gespart worden, um das problematische Werk von allen Seiten mit liebevoller künstlerischer Nachschöpfung zu erfassen. Bestimmend aber blieb doch nur der Eindruck der geglückten musikalischen Episoden.

Eugen Schmitz

DUISBURG: Im Rahmen des für das kommende Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins vorzubereitenden Zy-

klus von Bühnenwerken aus zeitgenössischer Feder brachte die hiesige Oper das lyrische Spiel »Der gefangene Vogel« (Text von *Karla Höcker*, Musik von *Hans Chemin-Petit*) und *Tiessens* Tanzdrama »Salambo« (nach einem Entwurf von *Lucy Kieselhausen* eingerichtet von *Julian Algo*) zur *Uraufführung*. »Der gefangene Vogel«, eine chinesische Parabel mit einschmeichelnder Melodik und feinem, kammermusikalisch beleuchteten Humor, zeigte als harmlose Angelegenheit zwar nichts Wegweisend-Neues, fand indessen als kunstgewerblich aufgezogenes Marionettenspiel unter der trefflichen Führung Kapellmeister *Paul Drachs* und Oberspielleiter Dr. *Schums* ein dankbares Publikum. In Tiessens weit kühner instrumentiertem Einakter »Salambo« begünstigten beflügelte rhythmische Varianten tänzerische Pointen, die den Tempelraub dramatisch belebten. Nach Gefühlswerten hielt man jedoch vergeblich Umschau. Kapellmeister *Lessings* wirksame Absetzung der Affektstufungen und *Algos* befeuerte Steilung des pantomimisch gezeichneten Bewegungsablaufs verbürgten den Erfolg. Als drittem begegnete man *Arnold Schönberg*, der mit seinem Musikdrama »Die glückliche Hand« vertreten war. Vermochte man gleich der eigenwilligen Sprache des einsamen Suchers nur schwer zu folgen, so verspürte man aus dem unrealistischen Klanggemälde doch die Schwingungen seelischen Leidens, zumal *Wilhelm Trieloffs* Gestaltungskunst die Rolle des Mannes ungewöhnlich zwingend zum Leben weckte und auch Drachs Orchesterleitung das letzte an Nervenspannung für die präzise Verwirklichung der Absichten Schönbergs aufwandte. Das Ereignis des heurigen Theaterwinters war die Neuinszenierung des »Traumspiels« von *Julius Weismann*, dessen fantastische bunte Bilderfolge unter der schöpferischen Regiearbeit des Intendanten Dr. *Schmitt* und *Drachs* musikalischer Betreuung das reich gegliederte, doch nicht überladene Klanggewebe stimmungswarm versinnlichte. Große Bedeutung erlangte schließlich auch die Erstaufführung der Goldmarkschen Oper »Die Königin von Saba« im Prunkgewande. Für die richtige Dosierung orientalischer Leuchtkraft sorgten Kapellmeister *Wilhelm Grümmer*, Chormeister *Hillenbrand*, Oberspielleiter Dr. *Schum*, Ballettmeister *Algo* und *Käthe Teuwen* in der Titelrolle. Der Tanzgruppe, die *Strawinskijs* »Petruschka« auffrischte, war noch die Einstudierung zweier exotischer Ballette »Tahi« (Idee von *Algo*, Musik von *Petyrek*) und »Die Maske der Katze« (nach einem japanischen Schauspiel, Musik von *Bruno Stürmer*) als *Uraufführung* zu danken. Beschwingte rhythmische, weniger melodische Tonbewegungen pulsierten in der »Tahi«-Begebenheit, und Stürmers dissonante Äußerungen einten sich mit dem Verführerischen triebhafter Weiblichkeit. *Alfons Römer* (Orchesterführer), *Werner Stammer*, *Edith Judis* und *Isolde Rogorsch* als Tanzsterne erster Größe dienten den Werken mit ausgezeichneten Leistungen.

Max Voigt

DÜSSELDORF: Der Theateretat ist auch bei uns unheimlich angeschwollen. Wesentliche Einschränkungen werden die notwendige Folge sein. Das erst vor wenigen Jahren eingerichtete »Kleine Haus« wird abgegeben, das städtische Schauspiel eingestellt. Auch an der Oper wird in der nächsten Saison »eingespart«, da sie in jeder Woche mehrere Tage der Operette das Feld räumen muß. Der Spielplan selbst ist bei den bekanntesten Werken eingefroren. Es braucht daher auf ihn nicht näher eingegangen zu werden. Aber es verlautet auch noch nichts davon, daß von den vielen Versprechen in absehbarer Zeit wieder auch nur ein Bruchstück eingelöst würde.

Carl Heinzen

ESSEN: Das Fazit, das man nun aus dem Wirken *Rudolf Schulz-Dornburgs* schon ziehen kann, zeigt einen starken Aufschwung der Oper, der sich allermeist im qualitätvollen Repertoir und in der Einheitlichkeit des Ensembles äußert. Seine Glanzleistung war unbedingt die »Zauberflöte«. Neben die ausgefeilte und zügige musikalische Ausführung stellte er hier seine lebendige Regie. Aus der durchweg glücklichen Besetzung wäre besonders der vielversprechende *Paul Kötter* (Tamino) zu nennen. Die immerhin problematischere »Tristan«-Wiedergabe bot vor allem *Anni Andrassy* (Brangäne) und *Paul Hochheim* für ihr Können die beste Basis. *Rudi Stephans* »Die ersten Menschen« bewies dann wieder Schulz-Dornburgs Fähigkeiten als Dirigent neuer Musik (besonders die vorweggespielte »Musik für Orchester«). Die wegen der gedanklich überladenen Handlung trotz der jugendlich strömenden Musik als Repertoirwerk kaum denkbare Oper wurde auch durch die gesanglichen Leistungen von *Dodie van Rhijn-Stellwagen* und *Leo Husler* zum Erfolge. Die parodistische Oper »Armer Columbus« von *Erwin Dressel* strotzt von köstlich witzigen

Einfällen und ist mit frappanter Geschicklichkeit aufgezogen, wird musikalisch nicht Versierten aber wohl meist ein Rätsel bleiben. *Gustav Kozlik* ließ den Esprit der Partitur blitzen, die Hauptpartien waren mit *Cläre Autenrieth* und *Heinrich Blasel* denkbar günstig besetzt. Mit einer wenig überzeugenden Wiedergabe von »Der Widerspenstigen Zähmung« führte sich *Alfons Rischner* ein.

Hans Albrecht

GOTHA: *Im Landestheater* fand die seit langem angekündigte *Uraufführung* der Oper »Lo sposo deluso« (Der betrogene Bräutigam) bei ungemein freudiger Aufnahme statt. Das von dem Münchner Pianisten *Ludwig Kusche* aus den beiden Opernfragmenten *Mozarts* »Lo sposo deluso« und »L'oca del Cairo« zu einem harmonischen Ganzen zusammengefügte abendfüllende Werk behält in der neuen Textfassung A. Schremmers nur die Grundidee aus »Lo sposo deluso« bei, stützt durch sparsam gesetzte Dialoge die an sich nicht handlungsreiche Fabel — einem alten verliebten Gecken wird in amüsantem Spiel und Gegenspiel dreier sich in Liebe gefundener Paare die vertraglich zugesprochene Braut abgerungen — und besteht in der Hauptsache aus aneinander gereihten Arientexten. Die bei acht Stücken fehlende Instrumentation komponierte Kusche mit stärkstem Einfühlungsvermögen in die Mozartsche Stilstruktur und sicherm Können hinzu, fügte zudem eine Reihe fertiger, von dem Meister für seine Zeitgenossen als Einlagen geschriebener Arien, sowie auch die wirkungsvolle Melodrammusik der »Zaide« dem Werke ein. Die Musik ist in ihrer Anmut und Frische, ihrem Frohsinn im einzelnen so zwingend und anziehend wie in den besten Werken Mozarts. Die Gothaer Aufführung war in jeder Hinsicht eine beachtliche Leistung. Unter des Intendanten *Roennekes* Regie ward die Szene aus der Musik heraus gesetzt und von maßvoller Kraft beherrscht. Unter *Georg Meyers* musikalischer Leitung gewannen Orchester und Bühnendarsteller eine Höhenlinie, die die musikalischen Werte der Oper wirksam zur Geltung brachte.

Otto Walter

GRAZ: Anfangs März fand hier die österreichische Erstaufführung von *Ermanno Wolf-Ferraris* Oper »Sly« statt. Scheinbar will sich der Erfolg, den das Werk in manchen Städten Deutschlands hatte, hier nicht einstellen. Schon die Premiere begab sich vor halbleerem Hause. Hauptsache der Ablehnung mag wohl die mangelhafte Besetzung der Titelpartie gewesen sein. *Heinrich Altmann* hat für eine musterhafte Inszenierung, *Oswald Kabasta* für gediegene musikalische Vorbereitung gesorgt.

Otto Hödel

HAMBURG: In der Stadttheateroper, wo im Laufe eines Vierteljahrhunderts vier von *Ermanno Wolf-Ferraris* Opern eine Stätte fanden, ist jüngst auch seine achte Oper »Sly« mit ansehnlichem, mit einem eigentlichen »Publikums«-Erfolge zur hiesigen Erstaufführung gelangt: szenisch — unter *Leopold Sachse* mit mancherlei Vorteilen, mit *Karl Günther* als Sly. Der im Verlaufe herbe Stoff aus englischer Umwelt, der schon im Mittelakte in der Art der Hänselung stark Verletzendes unserem Geschmacke antut und nach der Umdüsterung den Anteil am Vorgange erlahmen läßt, hat fraglos viel Bühnenmäßiges. Wolf-Ferraris Situationsmalerei, sein Singbares, das Ensemble-Geschick und der geschmeidige Konversationston — alles Ergebnis feiner Bildung und eigenen Fonds —, die zierlichen und derben Untermalungen bis an drastische Details, ohne rabiate Neuerungssucht, vielfach vom ausgesprochenen Italianismus durchsetzt — all das ist ausgiebiges Objekt für anteilwerten Erfolg. Die hiesige Oper hat in den Ostertagen auch mit »Parsifal« wieder einen regen Zuspruch veranlassen helfen, der sich besonders mit *Günthers* Parsifal und der Kundry von Frau *Larsen-Todsen* belohnt sah und durch die *Pollak*sche Führung des Wagner-Orchesters. An Operngästen, Aushelfern und Bewerbern war kein Mangel. Lebhafte Wünsche rücksichtlich der Verpflichtung weckte nur *Hans Grahl* (Darmstadt; Loge, Siegmund).

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Es war vergebliches Liebeswerben, was das Ballett unserer Städt. Opernbühne jüngst für die *deutsche Uraufführung* des lyrischen Mimodrams »Orpheus« von dem Pariser Komponisten *Roger-Ducasse* mit regster Hingabe und Entfaltung dekorativer Pracht unter der reifen choreographischen Regie von *Yvonne Georgi* unternahm. Lag schon ein Widerspruch darin, daß unter dem die Aktion stellenweis begleitenden Solo- und Chorgesang durch einen nach altgriechischem Muster eingeführten Chor der Orpheus, an dem doch der Mythos die Macht des Gesanges symbolisieren will, als stumme Person agierte, so war die pantomimische Handlung selbst,

wenigstens in den beiden letzten der drei Akte, so sparsam, daß man direkt von einer Versandung zu reden versucht ist. Das tonliche Element entbehrt im allgemeinen der thematischen Linienführung und die an deren Stelle tretende Verstrickung wesensschwacher Motivbildungen einer spirituell ausgeprägten Eigenart, um die in dem Handlungsverlaufe sich mehr und mehr fühlbar machenden Längen zu paralysieren. Die choreographische Darstellung des Mimodramas, in der außer *Yvonne Georgi* (Eurydike) *Harald Kreutzberg* (Orpheus) mit hervorragender Eignung die solistische Führung innehatte, stand im Zeichen vollendeter plastisch-mimischer Kunst und bot klassisch angehauchte Bühnenbilder von harmonischem Edelmaß. *Albert Hartmann*

KIEL: Mit eigentlich überraschend großem äußeren Erfolg kam im Stadttheater die *Uraufführung* einer Neubearbeitung der Oper »Lucius Silla« von *Johann Christian Bach* heraus. Der Text des Giovanni da Gamerra war aus dem Italienischen ins Deutsche übertragen und bearbeitet von *Fritz Tutenberg*. Die Musik war revidiert und eingerichtet von *Eugen Jochum* unter Einbeziehung einer seit 1925 vorliegenden Herausgabe der Lucius Silla-Sinfonie durch *Fritz Stein*. »Lucius Silla« wurde 1774 für Mannheim auf Bestellung geschrieben und dort auch, italienisch, aufgeführt. Über den damaligen Erfolg ist wenig bekannt; Mozart allerdings erzählt in seinen Briefen wiederholt von starkem Eindruck, und daß er manche Arie »nicht so schön hätte komponieren können, wie der Bach«.
Inhalt und Ablauf der drei Akte (10 Bilder) sind durchaus noch im Stile der herrschenden italienischen (neapolitanischen) Oper gehalten, trotz Gluck. Dramatische Verknüpfungen, meist ziemlich willkürlich herbeigeführt, sind nicht da, um in einer Handlung psychologisch entwickelt zu werden, sondern um als Anlaß der Arien und Instrumentalsätze zu dienen. Ebenso unbedenklich erfolgt schließlich die Lösung zum guten Ende unter jubelnder Teilnahme des Volkes. Nicht die Bühne ist es also, die uns heute bei diesem Werke fesseln kann, wohl aber die Musik; diese aber in stärkstem Grade. Die Beziehungen zwischen Johann Christoph Bach und Mozart können hier als bekannt vorausgesetzt werden. Aber auch der Eingeweihte mußte überrascht werden, wie sehr im »Lucius Silla«, in der süßen Melodik der Arien, in dem dramatischen Ausdruck der Rezitative und der fortschrittlichen Instrumentation der Charakter Mozarts sich bereits ankündigt. Findet man unter anderem in einer Arie doch unzweifelhaft den Urstoff zum Menuett aus »Don Giovanni«. — Die hiesige Aufführung erfolgte in Gewand und Bühnenbild ganz im preziösen Stile des Rokoko, der Musik feinsinnig angepaßt. Szenische und musikalische Leitung hatten die Bearbeiter selbst: Dr. Tutenberg und Jochum. Vortreffliche Gesangsleistungen *(Tofflowa, Traß, Martini)* trugen dazu bei, daß der Abend, auch ohne jede historische Einstellung, zu einem besonderen Genuß wurde. Ob freilich eine Dauerwirkung auf das große Publikum von »Lucius Silla« zu erwarten ist, darf bei der heutigen »Schaulust« bezweifelt werden.
Paul Becker

LEIPZIG: Die eigenartigen organisatorischen Verhältnisse im Leipziger Musikleben, die während der Gewandhausspielzeit das städtische Orchester der Oper nur wenige Tage in der Woche belassen, bringen es mit sich, daß die Leipziger Oper erst nach Schluß der Gewandhauskonzerte mit intensiverer Arbeit einsetzen kann. So erlebten wir Ende März eine außerordentlich bedeutsame Neuinszenierung und musikalische Neueinstudierung des über ein Jahrzehnt nicht gegebenen »Rienzi« Wagners unter *Brecher* und *Brügmann*. Erstaunlich, wie dieses mit Haut und Haaren der französischen großen Oper verschriebene Werk heute noch wirkt, wenn man es mit der nötigen Intensität herausbringt, und wenn Sänger zur Verfügung stehen, die diesen Aufgaben gewachsen sind. In die Ehren des Abends teilten sich mit den musikalischen und szenischen Leitern der Vertreter der Titelrolle *Ernst Neubert*, die gesanglich hervorragende *Irene Fanny Cleves* und in ganz besonderem Maße der blutvolle Adriano *Marga Dannenbergs*. In dieser glänzenden Wiedergabe hat sich diese »Rienzi«-Neueinstudierung als ein Zugstück erwiesen, das es mit jedem modernen Werk wohl aufnehmen kann. *Adolf Aber*

LONDON: Eine neue Oper im Lande, das zwar keineswegs ohne Musik, aber wohl ohne Oper genannt werden kann, ist immerhin ein Ereignis, zumal es sich um ein Werk von *R. Vaughan Williams* handelt und um eine Gestalt, die, wie Heinrich VIII., für jeden Engländer eine Art nachsichtiger Anziehungskraft hat, um Sir John Falstaff, dessen Liebeswerben um die lustigen Weiber Windsors unter dem Titel »Sir John in love« den Stoff des Text-

buches bildet. Tatsächlich ist es eine gekürzte und nicht immer geschickt zurechtgeschnittene Variante des Shakespearschen Lustspiels, eine dritte musikalische Wiedergabe der »Lustigen Weiber«. Nach Nicolai und Verdi, sollte man meinen, würde wohl niemand es wagen, dieselben Situationen, ja dieselben Worte in Musik zu setzen, und siehe da: das Wagnis ist gelungen. Vaughan Williams hat es tatsächlich fertiggebracht, während zwei kurzen Stunden nicht nur die Erinnerung an seine Vorgänger zu verdrängen, sondern den verbrauchten Stoff in ein neues Licht zu rücken. Ein spezifisch englisches Licht versteht sich, wie ja eben Falstaff durch und durch englisch und nur so zu verstehen ist. Schon der Titel weist darauf hin. »Sir John« nicht etwa Falstaff oder Sir John Falstaff. Für uns gibt es eben nur einen Sir John — der Familienname ist überflüssig. Und im selben Sinne gestaltete der Komponist sein Werk im Geiste der altenglischen Oper, die zwischen Sing- und Tanzspiel die Mitte hält und unter dem Namen »Mask« bekannt wurde. Daß die Musik sich teils aus wirklichen Volksmelodien, teils aus solchen zusammensetzt, die von Vaughan Williams erdacht, aber auf jene zugeschnitten sind, ist bei dem begeisterten Anhänger des englischen folk-love und folk-dance beinahe selbstverständlich. Aber das ist es ja eben, was gerade diesem Stoff sein eigentümliches Gepräge verleiht, und ihm begreiflicherweise weder von Nicolai, noch von Verdi gegeben werden konnte. Der Gedanke war ein glücklicher und wurde glücklich ausgeführt; denn es hat seit Sullivan wohl kaum ein Werk gegeben, das die englischen Rhythmen, die englische Sprache, die althergebrachten Formen der englischen Musik — das Madrigal, das Part-song, die Rounds und wie sie alle heißen mögen — in so ausgiebigem und charakteristischem Maße verwendet, wie diese neueste Oper Englands. Kommt nun noch der Tanz dazu, wie es namentlich in den beiden letzten Aufzügen geschieht, so entsteht ein Bild englischen Volkslebens, das vollblütigen Renaissancegeist atmet. Auf Einzelheiten einzugehen, ist im Rahmen dieses Briefes unmöglich, um so mehr, da so manches vielleicht nicht ganz zur Geltung gekommen ist, wurde doch die Vorstellung von Schülern des *Royal College of Music* gegeben. *L. Dunton-Green*

MANNHEIM: Es liegt schon ein kleines Paradoxon in der Tatsache, daß wir, um von der Mannheimer Oper zu sprechen, einer Aufführung von Glucks Armida zu allererst gedenken müssen, die die benachbarte *Karlsruher* Oper uns beschert hat. Denn, was wir sonst von Taten des heimischen Operninstituts zu vermelden hätten, das bewegt sich in dem Kreislauf der Wiederaufnahme älterer, längere Zeit verschwunden gewesener Opernwerke, deren neues Erscheinen über lokale Interessen nicht hinauszugehen vermag. Schon deswegen nicht, weil man, wie zum Beispiel bei den etlichen Wagnerschen Werken davon abgesehen hatte, sie szenisch etwa mit den Augen von heute zu betrachten, während hinsichtlich der Bewahrung der sogenannten Tradition doch auch manches im Laufe der Zeiten kümmerlich und rissig geworden ist. Aber diese Glucksche Armida, von den Karlsruhern vermittelt, gab zu denken. Zunächst einmal das Äußerliche des Vorgangs. Die beiden größeren Opern des badischen Landes, beide von einer ruhmvollen Vergangenheit zehrend, tauschen ihre Güter, ihre Sänger, ihre Kapellmeister und Regisseure, ihre Dekorationen, aber auch ihre Orchester und Chöre. Die unsrigen tragen den Verdischen Nebukadnezar, diesen effektvollen vieraktigen Reißer nach der Landeshauptstadt und brillieren dort mit den schönen ergiebigen Stimmen, die wir nun eben einmal besitzen. Die Karlsruher dagegen bringen des Ritter Gluck etwas müde, schon etwas dekadente Zauberoper Armida, deren unerbittliche Arienfolge den strengen Schritt der französischen tragédie verkündet. Die stille Pracht, den an erhabenste klassische Muster gemahnenden Höhenzug des dramatischen Ausdrucks — gefesselt in dem starren Gefüge der Form — gerade diese Momente wußte der musikalische Inspirator *Josef Krips* ganz besonders schön, eindringlich und schließlich auch den anfänglich zweifelnden Hörer mitreißend zur Geltung zu bringen. Krips hat sein vorzügliches Orchester, dem man heute noch anmerkt, daß einstens Felix Mottl über ihm gewacht, ganz famos an der Hand. Wir haben lange kein so fein abschattiertes, intim koloriertes, orchestrales Musizieren mehr vernommen in unseren heiligen Opernhallen. Und auch mit seinen Sängern, die an stimmlicher Qualität den unsrigen ja nicht standhalten können, hält *Josef Krips*, wie es scheint, gute Zucht. Einen vorzüglichen künstlerischen Mitarbeiter scheint er in dem Oberspielleiter *Otto Krauß* zu haben, dessen wohltätigen Einfluß man gerade im Interesse der Flüssigmachung gelöster Bewegungsformen gerne begrüßte.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Eine von *Marie Kousnezoff*, der einstigen Primadonna der Petersburger Kaiserlichen Oper, in Paris gegründete russische Privatoper absolvierte im Deutschen Theater ein vierzehntägiges Gastspiel. Das ausschließlich von Russen gebildete Ensemble weist namentlich unter seinen männlichen Mitgliedern einzelne prächtige Stimmen auf, so den Bariton *Jourenoff* und den Bassisten *Jukowitsch*; unter den Damen ragt *Marie Kousnezoff* und die Altistin *Davidova* hervor. In *Emil Cooper* besitzt die Truppe einen temperamentvollen, überlegen führenden Dirigenten. Der ausgezeichnet disziplinierte Chor erregt vorzüglich durch die Klangfülle seiner Männerstimmen Bewunderung. Glänzend das Ballett, nicht so sehr in der choreographischen Exaktheit, als vielmehr in seiner elementaren tänzerischen Leidenschaftlichkeit. Wenig vermochte die Regie zu befriedigen. Sie geht durchaus die ausgetretenen Geleise alter Opernschablone, wie auch die Sänger darstellerisch nur über abgebrauchte typische Gesten verfügen. Die sich in bunten Farben gefallenden Dekorationen sind sehr primitiv gehalten, in diesem mehr andeutenden Stil aber nicht theaterunwirksam. Eine berückende Farbenpracht entfalten die kostbaren Kostüme. Die Gäste brachten drei hier noch unbekannte russische Opern mit, den »Fürst Igor« von *Borodin* und zwei Werke von Rimskij-Korssakoff. Die stärksten Eindrücke gingen unstreitig von Borodins »Igor« aus. Alles an diesem erfindungsreichen Werke ist gesund und ursprünglich, geboren aus einer naiven Schaffensfreude von hinreißender Musizierlust. Gleich Borodin wurzelt Rimskij-Korssakoff mit seiner Musik im Nationalrussischen. Doch hat er sich nicht ganz die Reinheit wie jener gewahrt und sich mehr dem westlichen Europa angeglichen. Das volkstümliche Element nimmt bei ihm artistisch verfeinerte Formen an. Es gelangten »Das Märchen von Zar Saltan« (nach Puschkin) und »Snegurotschka« (Schneeflöckchen) zur Aufführung. Beide Werke fesseln durch die glücklich getroffene und einheitlich festgehaltene Märchenstimmung — das Märchen ist ja Rimskij-Korssakoffs ureigenste Domäne—, sind von subtilster Arbeit und enthalten eine Fülle lyrischer Schönheiten. Die Teilnahme des Publikums an diesem vielseitig anregenden Gastspiel war leider beschämend gering. *Willy Krienitz*

NEAPEL: Die Spielzeit des San Carlo Theaters ist unter Leitung von *Edoardo Vitale* mit Catalanis Loreley, Puccinis Bohéme, Giordanos Andrea Chénier und Mascagnis Iris eröffnet worden. Die neue Verbindung mit der Scala hat der Neapler Oper ein glanzvolles Ensemble gesichert, aus dem bisher die Tenöre *Persile* und *Bordino*, die Soprane *Concato* und *Pampanini* hervorragen. Die Einleitung der Spielzeit durch die Loreley entspricht dem auch anderwärts gemachten Versuch einer Art Catalani-Renaissance. Alfredo Catalani (1859—1893), jung an der Schwindsucht gestorben, hätte gewiß noch viel geben können. Die Loreley hat namentlich im dritten Akt blendende musikalische Wirkungen, aber als Gesamtwerk zu wenig Leben. Dazu mag für den deutschen Hörer die unmögliche Verballhornung des deutschen Mittelalters durch den Librettisten D'ormeville kommen. Dieser »Markgraf von Biebe-rich« und dieser »Sire von Oberwesel« sind Karikaturen. Die Musik wird, obwohl 1889 geschrieben, von der Kritik als von der »deutschen Romantik« beeinflußt erklärt. Beeinflußt ist Catalani vom frühen Wagner, namentlich Lohengrin und von Verdi. Dem Experiment mit der Loreley soll nun eines mit der »Geyerwally« in der nächsten Spielzeit folgen. *Maximilian Claar*

NÜRNBERG: Die von der Stadt veranstaltete »*Ungarische Woche*« vermittelte eine Reihe anregender Eindrücke, bei denen es hauptsächlich darauf ankam, einem größeren Publikum die rassischen Eigentümlichkeiten der ungarischen Musik nahezubringen. Die *Budapester Oper* gastierte zweimal, mit Puccinis »Turandot« und Poldinis »Hochzeit im Fasching«. Poldini kam es bei seiner »lustigen Oper« hauptsächlich auf nationale Milieuschilderungen aus dem ländlichen Gesellschaftsleben an. Sein rauschend instrumentiertes Orchester, seine hymnischen Chorevolutionen, seine italienisierenden Kantilenen und seine typischen Tanzrhythmen haben in ihrer primitiven Faktur etwas Elementares und machen den ersten Akt zu einem packenden Ausstattungsstück. Auf die Dauer wirkt das alles freilich erzwungen, zumal der Komponist über die vielen toten Punkte des Buches mit längst erprobten Ausdrucksmitteln der Operette hinweghelfen möchte. Das Hervorstechende an dieser Vorstellung und an der Aufführung der »Turandot« war der ausgeprägte Instinkt, mit dem die Ungarn Theater zu spielen verstehen. Mit Nürnberger Kräften wurde *Ernst v. Dohnanyis* komische Oper »Der Tenor« zur *deutschen Uraufführung* gebracht. Eine harmlose

Persiflage alter Bürgerherrlichkeit nach Sternheims »Bürger Schippel« (Text von E. Goth), zu deren dramatisch gelockerter Situationskomik Dohnanyi mit einer Fülle sauber formulierter Einfälle als gewandter Satztechniker die erheiterndsten musikalischen Illustrationen schuf. Ein echter, gesunder Humor geht von dieser Musik aus. Die Partitur hat besonderen Reiz durch die feinsinnige und klangschöne Behandlung des kleinen Orchesters. Selbst über die kritische Schwankstimmung des letzten Aktes hat der Komponist mit überlegenem technischen Können und musikalischen Esprit hinweggeholfen. Seine gewiß nicht kompromittierende Vorliebe für Wagners »Meistersinger« kann Dohnanyi in diesem trefflichen Stückchen nicht verbergen. Die ideale musikalische und szenische Geschlossenheit (Kapellmeister *Alfons Dressel* und Spielleiter *Rudolf Hartmann*) war für die Leistungsfähigkeit der Nürnberger Bühne eine gute Empfehlung. Die Versuche mit der Wiederaufnahme von Wagners »Rienzi« und den Erstaufführungen von Verdis »Macbeth« und Clemens v. Franckensteins »Li Tai Pe« konnten den allgemein bekundeten Unwillen über die Sterilität des eigenen Spielplanes nicht besänftigen. Im »Intimen Theater« brachte man eine mäßige Aufführung der »Dreigroschenoper« zustande. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Eine einzige Neuheit — die dabei noch nicht einmal eine ist — wurde in der Opéra Comique gegeben: Conchita oder La femme et le Panton (Die Frau und der Hampelmann) nach dem Roman von *Pierre Louys*, der die Idee aus einem Abenteuer des Casanova genommen hat. Die Musik von *M. Zandonai* datiert in Wirklichkeit aus dem Jahr 1911, und diese um 16 oder 17 Jahre verspätete Premiere, wurde nicht sehr günstig aufgenommen. Die Geschichte, brutal veristisch, von dieser neuen Carmen, die den unglücklichen Hampelmann Mateo, der nur noch eine Marionette ist, prellt, diese Handlung, aus dem großen Zusammenhang des literarischen Werkes, der erst ihren Reiz ausmacht, herausgerissen, ist nicht mehr als eine banale Szenerie, die das übliche Beiwerk des Theaters für sich in Anspruch nimmt, um ein Schauspiel von normaler Dauer zu erreichen. Als Schüler von Mascagni und Puccini weiß Zandonai, ganz wie jeder andere, die Wirkung zu finden, die ein Auditorium einen Moment lang bezaubern kann. Man sagt, daß seine neueren Werke diesem hier sehr überlegen sind; warum hat man nicht eines von ihnen diesem wirklich verjährten »Panton« vorgezogen? Die Schauspieler der Opéra-Comique, an der Spitze Frau *Cortot* und Herr *Mucheletti*, strengten sich an, irgend etwas daraus zu machen. Die Inszenierung ist interessant, die Chöre sind abscheulich und das Orchester ausgezeichnet unter der Leitung von *Albert Wolff*. *J.-G. Prod'homme*

PRAG: *J. Weinbergers* Oper »Schwanda der Dudelsackpfeifer«, die bereits vor einigen Jahren am Tschechischen Nationaltheater mit äußerem Erfolg in Szene gegangen ist, hat in der neuen literarischen Fassung *Max Brods* entschieden gewonnen, wenn auch die etwas allzu freimütigen musikalischen Reminiszenzen gerade hierzulande wieder ein bißchen verstimmt haben. Die Frische der meist fremden Erfindung, das Nationale, dem Weinberger dem Blute nach doch nicht verbunden sein kann und die wirklich raffiniert virtuose Instrumentation hat auch im Prager *Deutschen Theater* eingeschlagen. In der wunderbaren Interpretation *H. W. Steinbergs*, in den Hauptrollen mit Fräulein *Kramer* und den Herren *Hagen* und *Dresdner* vorzüglich besetzt, wird das Stück wieder ein Kassenerfolg werden. *Erich Steinhard*

WIESBADEN: Die Zauberflöte unter *Joseph Rosenstocks* Leitung mit ausgezeichneten Bühnenbildern (*Gerhard T. Buchholz*) von *Paul Bekker* neu inszeniert, bot endlich wieder einmal eine künstlerisch abgerundete Gesamtleistung. Wie Klemperer hier einst Mozart gestaltete, daran darf man freilich nicht denken — aber wir sind ja leider nicht mehr verwöhnt. — *Schrekers* »Singender Teufel« (südwestdeutsche Erstaufführung) führte das historisierende Musikdrama als Gegenwartsproblem so ziemlich restlos ad absurdum: vergebens fragt man sich — trotz glänzender Chorsätze und kunstvoller Selbstbescheidung im Ausbau des thematischen Materials, was diese symbolüberlastete Romantik mit lebendigem Theater zu tun hat. *Joseph Rosenstock* blieb der Partitur nichts schuldig, neben *Fritz Scherer* (Amandus), *Heinrich Hölzlin* (Kaleidos), *Franz Biehler* (Sinbrand) traten *Grete Reinhard* (Lilian) und *Charlotte Müller* (Alardis) besonders hervor. *Emil Höchster*

KONZERT

BERLIN: Da die winterlichen Zyklen der großen sinfonischen Konzerte fast alle schon beendet sind, so verlangen nur wenige

Veranstaltungen besondere Erwähnung an dieser Stelle. *Ossip Gabrilowitsch*, der sich im März als Pianist großen Stils in angenehme Erinnerung gebracht hatte, zeigte sich im April in zwei Konzerten auch als Dirigent im besten Licht. Seine reife, abgeklärte Künstlerschaft betätigt er mit Vorliebe in der Interpretation der großen Meisterwerke, die er in würdigster und nobelster Weise wiederzugeben versteht. *Sigrid Onegin* und *Bronislav Huberman* waren seine solistischen Helfer. — Ein Austauschkonzert des Berliner und Hamburger Philharmonischen Orchesters führte Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern nach Hamburg, während der früher in Berlin wurzelnde *Karl Muck* sein *Hamburger Orchester* zum erstenmal in Berlin vorstellte. Dies Konzert, ein künstlerisches wie auch gesellschaftliches Ereignis von besonderem Rang, hatte festlichen Charakter. Das Hamburger Orchester lernten wir als einen Klangkörper von hoher Vollendung und Kultur kennen, der seinem Führer Muck auf den leisesten Wink hin in bewundernswerter Disziplin folgt. Muck als Beethoven-Dirigent vermittelte Höchstes an künstlerischer Weisheit, an geistiger Potenz. Seine mannhafte, großzügige, in elementarer Schlichtheit sich gebende Beethoven-Darstellung war von wahrhaft erhebender und erhabener Wirkung. *Fritz Kreisler* spielte das Violinkonzert, ohne in jeder Einzelheit das von ihm selbst bei früheren Gelegenheiten aufgestellte Muster zu erreichen. — In den Konzerten des Berliner-Sinfonie-Orchesters taten sich weiterhin rühmlich hervor der altbewährte, hoch schätzbare *Kunwald*, wie auch der jüngere, erst seit kurzem tätige Dirigent *Wladimir Savitch*. — Die Reihe seiner Kammerorchesterkonzerte, die eine Lücke im Berliner Konzertwesen aufs beste ausfüllen, beendet *Michael Taube* mit einem Programm älterer Werke, umfassend Rameau, Haydn, Monsigny, Mehul, Schubert und Johann Strauß. Die Solistin *Lotte Schöne* verstand es, den wohlgemut behaglichen Eindruck dieses Konzerts noch aufs angenehmste zu unterstreichen. — Eindrücke seltenster, aufregender wie beglückender Art gingen aus von den zwei Konzerten des 12jährigen Geigers *Yehudi Menuhin*. In Amerika aufgewachsen und erzogen, erobert sich dieser jugendliche Sproß jüdisch-palästinensischer Eltern die anspruchsvollsten Musikzentren Europas in einer unerhörten Weise. Seine Leistungen sind schlechthin unvergleichlich und übertreffen alles, was bisher von geigenden Wunderkindern gezeigt wurde, durch die unbegreifliche Sicherheit des musikalischen Instinkts, durch das innere Leben, das seine rührend schöne und reine Kantilene beseelt, durch ein erstaunlich feines Stilgefühl, ein gänzlich unaffektiertes, natürliches, gesundes Wesen, ganz zu schweigen von seiner, den schwierigsten Aufgaben völlig gewachsenen Technik. Dieser Knabe beherrscht in der Tat die gesamte Geigenliteratur. Von *Bruno Walter* und dem *philharmonischen Orchester* unterstützt, brachte er Konzerte von Bach, Beethoven, Brahms mit einer Überlegenheit zu Gehör, die alle kritischen Bedenken und Einwendungen, von welcher Art sie auch sein mögen, völlig zum Schweigen bringen muß. Man muß hier in der Tat das Wunderwirken eines musikalischen Genies feststellen. Auch das zweite Konzert, mit *C. van Boos* am Klavier, verlief nicht minder glänzend. Mit der Wiedergabe der Beethovenschen F-dur Romanze und eines Mozartschen Adagio waren Höchstleistungen rein musikalischer Art erreicht, und in dem enorm schwierigen fis-moll-Konzert von *Wieniawski*, wie in einer Anzahl virtuoser, kleiner Stücke lebte sich der Kleine nach der rein geigerischen Seite aufs erstaunlichste aus.

Amerika sendet uns zum ersten Male eine größere musikalische Körperschaft eigenen Wachstums in dem *Dayton-Westminster Chor*, der auf einer Vortragsreise durch die europäischen Hauptstädte begriffen ist. Man ist drüben außerordentlich stolz auf die Leistungen dieses Kirchenchors der Stadt Dayton in Ohio, dem man einen Rang beilegt, wie ihn bei uns etwa der Berliner Domchor oder die Leipziger Thomaner genießen. Bei den beiden Berliner Konzerten in der Philharmonie zeigte es sich, daß der Chor in der Tat Bewunderung verdient wegen der außerordentlichen Präzision des Ensemblegesangs, wegen der feinen Klangkultur, der schönen Stimmen, besonders im Sopran. Sein Chormeister *John Finley Williamson* ist zweifellos eine Kapazität seines Faches, ein überaus kundiger und erfahrener Chorerzieher. Befremdlicher war die Wahl des Programmes, der sich darin und auch in der Art der Interpretation kundgebende Geschmack, oder deutlicher ausgedrückt, Mangel an Geschmack. Das eigentliche Gebiet dieses Chores liegt in wohlklingenden, etwas sentimentalen, glatten Chorliedern, in denen Praktiken zweifelhafter Güte, wie das Brummen und Summen, die Nachahmung orchestraler Effekte mit Virtuosität gehandhabt werden, von der Würde echt kirchlicher Chorkunst allerdings wenig übrig bleibt. Das wenige, was

man von Palestrina, Bach, Brahms sang, konnte hohe künstlerische Ansprüche nicht recht befriedigen, wegen einer gewissen Steifheit, eines Mangels an Inbrunst, Feuer, religiösem Gefühl. Erst bei den an und für sich hübschen Negerliedern, Bearbeitungen nach Grieg und Dvorak und einigen sehr mittelmäßigen amerikanischen Kompositionen fühlte sich der Chor ganz heimisch: um so fühlbarer der Abstand der ausgezeichneten gesanglichen Leistung von der Minderwertigkeit des Programms. — Auch die »*English Singers*« haben uns wieder besucht, jenes kleine Ensemble von Solosängerinnen und Sängern, das schon vor Jahren bei seinem ersten Auftreten hier mit vollem Recht viele Freunde gewann. Man bewunderte wiederum die außerordentliche gesangliche, wie auch Geschmackskultur dieser Sänger, erfreute sich der köstlichen Musik aus der Blütezeit des mehrstimmigen Gesanges in früheren Jahrhunderten, der lebendigen, aufs feinste nüancierten Vortragsart. — Daß die skandinavischen Länder den Männerchor mit besonderem Glück pflegen, haben wir des öfteren schon erfahren, und aufs neue wurde diese Erfahrung bestätigt durch die vortrefflichen Leistungen des *Svenske Chor* unter Leitung seines Chormeisters *Emil Carelius*. Da überdies die schwedische Musik gerade in den Männerchören ihr Bestes gibt, so hielt das gediegene Programm der ausgezeichneten Wiedergabe die Wage und es stellte sich jene wohltuende Harmonie ein, die man bei dem amerikanischen Chor noch vermißte.

Hugo Leichtentritt

BADEN (Schweiz): Die XXX. Tagung des Schweizerischen Tonkünstler-Vereins bekundete ein reges Musizieren in unserem kleinen Lande. Von den elf aufgeführten Werken ragten zwei weit über die mittlere Linie des Gebotenen. *Conrad Becks* Concertino für Klavier und Orchester, von *Walter Frey* gespielt, ist bedeutend durch den straffen und klaren Bau der drei knappen Sätze, in denen tonale Linien kompromißlos ihre eigenen Wege gehen. Daraus entsteht, trotz sparsamster Mittel, ein kunstvolles kontrapunktisches Gewebe. Zwingend, wie die Themen zum Schlußtakt im reinen D-dur-Klang drängen. Weniger fortschrittlich, jedoch reifer erscheint *Othmar Schoeck* im neuesten Liederzyklus »Wandersprüche« von Eichendorff für Sopran *(Clara Wirz-Wyß)*, Klavier, Klarinette, Horn und Schlagzeug. Aus fließendem Melos und treibenden Rhythmen spricht romantische Sehnsucht in eigenartiger Klangmischung. Meisterlich geformte Miniaturen eines starken Lyrikers. Auffallend, wie wenig aktuell die Westschweizer schreiben. Weder Ravel, Strawinskij, noch Honegger, sondern Franck und d'Indy sind ihre Vorbilder. *Charles Chaix*, 2. Sinfonie in C-dur, und *Henri Gagnebin*, 3. Streichquartett in fis-moll, sind im vollen Besitz des Handwerks. Auf kühneren Pfaden versuchen sich zwei junge Deutschschweizer, *Richard Sturzenegger* in Gesängen für Sopran und Cello und *Willy Burkhard* in einer Bruckner und Atonales vermengenden Sinfonie. Nicht Experiment, sondern ein flotter Wurf gelang *Paul Müller* im Te Deum, einem mehr weltlichen als kirchlichen Chorwerk. Der Badener Gemischte Chor sang nach drei a cappella-Chören von *Otto Barblan* dieses Te Deum packend unter *Robert Blums* anfeuernder Leitung, vom Winterthurer Stadtorchester großartig unterstützt.

Willy Tappolet

BARMEN: Von den drei Konzerten des *3. rheinischen Musikfestes*, das der rheinische Provinzialverband des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Barmen veranstaltete, waren zwei der Kammermusik, eines der Orchestermusik gewidmet. Eine Reihe von *Uraufführungen* zeugte von dem lebendigen Fortschrittsgeist und reichen Schaffensdrang, der die heutigen zahlreichen rheinischen Tonsetzer beseelt. Von dem 26jährigen Kölner *Wilhelm Maler*, der als die stärkste Begabung unter den jungrheinischen Komponisten gilt, hörte man seine mit dem Beethoven-Preis bedachten »Fünf Bagatellen« für drei Holzbläser, die sich aus verschiedenen Tanzformen (Tango, Gigue usw.) kunstvoll entwickeln, sowie sein neuestes Werk, ein Concerto grosso für Kammerorchester, dessen stürmische Schluß-Toccata bei der Hörerschaft mächtig einschlug. Ganz in moderner Linienführung bewegt sich eine Serenade für Oboe, Violine und Bratsche von *Robert Bückmann*. Zwei Liederzyklen von *Kurt Herbst* und *Kaspar Roeseling* zeigten bemerkenswertes Bestreben nach persönlichem Ausdruck. Durch Selbständigkeit der Erfindung und echtes Künstlertemperament zeichnete sich das Scherzo aus der Sinfonie op. 6 von *E. G. Klußmann* aus. *Franz v. Hoeßlin* hatte sich der neuen Werke mit Wärme angenommen. Besondere Beachtung fanden auch das Streichquartett in C-dur von *Max Scheunemann* und die prächtige, reife Klaviersonate

in c-moll des Barmers *Hubert Pfeiffer*, die beide gleichfalls des Beethoven-Preises gewürdigt wurden. *S. Benedict*

BASEL: Im Rahmen des obligaten Pensionskassenkonzertes brachte *Felix Weingartner*, unter hervorragender Assistenz von *Adolf Hamm* (Orgel), *Eduard Henneberger* und *Martha Hamm-Stoecklin* (Cembalo) Joh. Seb. Bachs »Die Kunst der Fuge«, in der sinnvollen Neuordnung und Instrumentierung durch *Wolfgang Graeser*, zu einer in sich abgeklärten, sehr geschlossenen Wiedergabe, der ungewöhnlich nachhaltige Wirkung beschieden war. — Die künstlerischen Höhepunkte des 8. Abonnementsabends bildeten Franz Liszts »Tasso« in selten plastischer Ausdeutung und Weingartners Violinkonzert in G-dur mit *Anna Hegner* als souveräner Interpretin; dem 9. Sinfoniekonzert lieh *Lotte Lehmann* ihre unvergleichliche Sangeskunst. — Der rührigen *Gesellschaft für Kammermusik*, die ihren Veranstaltungen ein großes, verständnisvolles Auditorium zu schaffen wußte, verdankte man wiederum prächtig gerundete Abende und vor allem ein Konzert mit alter Musik, deren stilvolle Darstellung *Alice Ehlers*, Cembalo, *Paul Hindemith*, Viola d'amore, und *Maurits Frank*, Viola da gamba, einem Trio von vollendeter Homogenität, anvertraut war. — Erwähnenswert erschienen ferner ein Kompositionsabend *Bruno Straumann*, der vor allem Ehrlichkeit des Wollens und ein gefestigtes Können belegte, ein Klavierabend von *Claudio Arrau*, ein Chorkonzert mit Werken von Heinrich Schütz, Palestrina, Arnold v. Bruck, Jakobus Gallus und Joh. Ad. Hasse, denen der *Sterksche Privatchor* unter *W. Sterk* seine vorzüglichen Kräfte lieh. Durch die mit nachtwandlerischer Sicherheit gebotene Klavierakrobatik, der aber rhythmisch und tonal neue Werte nicht abgesprochen werden konnten, begeisterte ein Jazzkonzert auf vier Flügeln von *A. Gelbtrunk, L. Mittmann, A. Zakin und J. Pomeranc.* *Gebhard Reiner*

DRESDEN: Im Rahmen der Sinfoniekonzerte der Oper gab es als *Uraufführung* drei Orchesterstücke (Werk 59) von *Theodor Blumer*. An der Spitze harmlos hübsches, unterhaltsam klingendes Serenadensätzchen. Gehoben wird der Ton in einer an zweiter Stelle stehenden Romanze, die recht wohl als ein vollwertiger langsamer Sinfoniesatz bewertet werden könnte, im Klang stark mit konzerthaft solistischen Elementen durchsetzt; in der Stimmung von sanfter Elegie zu einem fast tristanischen Pathos der Leidenschaft ansteigend und wieder zurücksinkend. Ein geistreiches, kunstvoll entwickeltes Scherzo mit einer in echt romantischer Empfindsamkeit schwärmenden Trioepisode steht an dritter Stelle als wirkungsvoller Abschluß. Alles ist mit jener sicheren und leichten Hand geformt, die man nicht als den letzten Vorzug von Blumers umfangreichem Schaffen längst kennt. *Busch* und das Orchester hatten sich der Neuheit mit besten Kräften angenommen. — Aufregendere Neuheiten gibt es regelmäßig in *Paul Arons* Abenden mit Neuer Musik. Doch hört man dort zum Beispiel mit wirklichem Genuß eine Konzertarie von *Ernst Křenek*, eine Vertonung des Monologes der Goetheschen Stella. Der Genuß ging freilich zum besten Teil von der schlechtweg vollendeten Wiedergabe durch *Elisa Stünzner* aus, die wieder einmal ihr überlegenes Stilgefühl für diese Art von Musik, ihr feinnerviges Einstellungsvermögen darauf in bezwingendem Maße bewährte. Aber auch die Komposition Křeneks selbst hat ihre Werte, schon durch die ideal gerichtete Textwahl, aber auch im musikalischen Stil, der keineswegs exzentrisch ist, sondern — ganz im Sinne der Dichtung — eine Art neutönerische Empfindsamkeit mit fast kantilenenhafter Deklamation und beinahe impressionistischer Klavieruntermalung gibt. Sehr eindrucksvoll war sodann ein Konzert für Klavier und Bläserorchester von *Igor Strawinskij*. Auch dieses Werk, das bereits der dritten, klassizistisch gewendeten Schaffensperiode des russischen Meisters angehört, hat erstaunlich viel romantische Elemente: der langsame Mittelsatz hält sich ganz in diesem Ton, so daß man Strawinskijs Kompositionsprofil kaum daraus erkennt; aber auch in den Ecksätzen, etwa gleich in der trauermarschartigen Einleitung des ersten Allegros, bricht episodenweise dieser Ton immer wieder durch. Vorherrschend ist hier wie im Finale allerdings der echt jüngstrussische Barbarismus in Klang und Rhythmus. Aber er hat nicht nur fortreißendes Temperament, sondern auch eine gewisse, ehern gemeißelte Monumentalität. Ungerechnet der reizvollen Klangeigentümlichkeiten, die sich aus der Zusammenstellung eines stark besetzten reinen Bläserorchesters mit dem Flügel ergeben. Als Vertreter des Soloklaviers konnte *Paul Aron* seine brillante Virtuosität und seine klangliche Verve nach Herzenslust glänzen lassen. Sein Pianistentum

läßt sich, wenn es entfesselt ins Zeug geht, auch von einem Posaunen- und Trompetenensemble nicht totblasen. Übrigens hielt sich der Bläserkörper, der von Mitgliedern der Dresdner Philharmonie gestellt wurde, vortrefflich; insbesondere die Solotrompete fiel vorteilhaft auf. Als Dirigent für Strawinskij hatte man *Jascha Horenstein* aus Düsseldorf als Gast berufen, dessen nervöse Art zu dirigieren aber wenig ansprach. — In der Karwoche gab es zur Jahrhundertfeier der Bachschen Matthäus-Passion eine sehr schöne würdige *strichlose* Aufführung des Werkes unter *Otto Richter* in der Kreuzkirche.

Eugen Schmitz

DUISBURG: Die Dirigentenschau in der Rhein-Ruhr-Gabelung hält an und präsentiert den zahlreichen Musikfreunden auf den Konzertpodien der Industriestädte Duisburg und des mit ihm in Orchesterehe befindlichen *Mülheim* eine Reihe Taktstockmeister von Ruf, die mit mehr oder weniger Erfolg in edlen Wettstreit untereinander treten, um gastweise oder als Bewerber um den Posten Scheinpflugs mit anspruchsvollen Aufgaben um die Gunst der Hörer zu werben. Leider hat dies interessante Experiment den Nachteil, daß fast durchgängig bekannte Werke geboten werden, so daß manche Komponistennamen kaum von den Programmen verschwinden. *Leopold Reichwein* führte seine Gemeinde zur Welt Bruckners, indem er dessen Siebente melodisch mustergültig profilierte. Am selben Abend erfüllte *Edwin Fischer* Mozarts d-moll-Klavierkonzert mit einem leidenschaftlich drängenden Zug, der dem köstlich figurierten Tongewebe ganz neue hinreißende Seiten abgewann. Der junge Kieler Kapellmeister *Eugen Jochum* gedachte Bruckners auf vokalem Gebiete, indem er das Te Deum zum Vortrag brachte, und diente dem Lobgesang mit erfrischendem Temperament, so daß die alfresco-Wirkung der Wiedergabe den Zug ins Große zeigte. Von Brahms' Dritter und Bachs 3. Brandenburgischen Konzert empfing man weniger vollgültige Eindrücke, da die Differenzierung der Stimmenabsetzung noch eine weitere Verfeinerung vertragen konnte. Den 6. Sinfonieabend in Mülheim bestritt Kapellmeister *Ernst Cremer* (Plauen), der außer Brahms' in hemmungsloser Gestaltung und Vertiefung nachgezeichneter Vierter noch Bachs Kantate »Nun ist das Heil« und sein d-moll-Klavierkonzert künstlerisch vornehm auszuprägen verstand, was um so bemerkenswerter zu unterstreichen ist, da der Dirigent selbst den Solopart am Flügel übernommen hatte und stilkundig meisterte. In Duisburgs und Mülheims Mauern weilte weiter *Hans Pfitzner*, der den lyrischen Zauber, die herbe Dämonie, die träumerische Versonnenheit und die jubelnde Freude seiner Romantischen Kantate »Von deutscher Seele« zwingend enthüllte, aber auch Schumanns Vierte vollgültig nahezubringen wußte. Des Meisters schwierig verschweißtes Liniennetz im h-moll-Violinkonzert bedachte Konzertmeister *Grevesmühl* mit einer schwärmerischen Gefühlsnote. *Fritz Stiedry* (Berlin) hatte sich mit der Auslegung der Auferstehungssinfonie von Mahler eine bedeutende Aufgabe gestellt. Seine leidenschaftlich bewegte Geste spornte das Orchester zu mitreißenden dynamischen Spannungen an. *Hermann Abendroth* huldigte dem Brahms- und Brucknerkult, indem er Brahms' Zweite und Bruckners Siebente gegenüberstellte, damit aber zugleich die stärksten Trümpfe seines musikalischen Bekenntnisses zog. *Erich Boehlke* (Koblenz) führte sich mit Mahlers Vierter und dem ersten Teil der »Schöpfung« von Haydn günstig ein, da kluge Gliederung und gediegene dynamische Stufung der Tonsätze wichtige Pluspunkte seiner Leistung waren. Der jetzt verstorbene *Eduard Mörike* wandte sich mit Stephans Musik für Orchester erfreulicherweise einmal modernem Schaffen zu, und seines Taktstocks beredter Ausdruck vermochte die männliche Struktur der Tonsprache des zu früh Verblichenen außergewöhnlich zwingend in Leben umzusetzen. Das Gleiche geschah bei Beethovens »Eroica«, wogegen Brahms' Schicksalslied etwas verblassen mußte, trotzdem auch hier elastische Deklamationswerte feinste seelische Schwingungen ausstrahlten. Für volkstümliche Konzerte setzte sich der tüchtige Oberhausener Musikdirektor *Meyer-Giesow* als Brahms-Dirigent und der talentierte Theaterkapellmeister *G. E. Lessing* (Tschaikowskijs Pathetische, Strauß' Don Juan) verdienstlich ein.

Max Voigt

DÜSSELDORF: Als *Uraufführung* erklangen Variationen über ein Thema aus einem Mozartschen Bläserdivertimento von *Adolf Busch*. Teilweise wird an den liebenswürdigen Grundcharakter angeknüpft, teilweise ruhige Nachtstimmung, teilweise ein kühn-phantastischer Zug heraufbeschworen. Die anfängliche Wildheit des Finales lichtet sich wieder zur ursprünglichen Heiterkeit auf.

Da es sich in einem zeitgenössischen Werk kaum um etwas anderes als um Charaktervariationen handeln kann, so ist die Auswertung des motivischen Gehalts ziemlich frei, ohne indes so weit zu gehen, daß die Quelle nicht doch noch leicht erkennbar bliebe. Dadurch werden die inneren Beziehungen zum Vorbild mit Bestimmtheit gewahrt. Sowohl Grundhaltung wie auch der natürliche Fluß der Stimmen deuten darauf hin, daß im Schaffen des Komponisten ein erfreulicher Wendepunkt zu freierem und persönlicherem Ausdruck eingetreten ist. Das im besten Sinne wirkungsvolle Stück, das *Hans Weisbach* gewidmet ist, wurde hervorragend wiedergegeben und mit vollem Erfolg aufgenommen. Vorher spielte Busch mit der ihm eigenen seelischen Überlegenheit das Brahmssche Violinkonzert. Der Volkstrauertag wurde mit Orgelpräludium und -fuge a-moll von Bach *(Hans Bachem)*, der Brahmsschen Nänie und Bruckners Achter würdig begangen. Die Matthäuspassion (zum Jubiläum) mit *Karl Erb* als idealem Evangelisten stand in der Gesamtheit, ganz besonders aber im Chorischen auf vordem hier kaum jemals erreichter Höhe.

Carl Heinzen

ESSEN: Die städtischen Konzerte enthielten in letzter Zeit manche Neuheiten, worunter sich nur wenig wirklich neue Musik fand. Substantiell am bedeutendsten war zunächst *Hindemiths* Orgelkonzert, dessen sich *Anton Nowakowski* annahm. Dann aber auch das Vorspiel zum »Dybuk« von *Sekles*, wenn es auch zuerst den Anschein haben könnte, als ob es zu sehr auf Effekt gestellt wäre. Recht wirkungsvoll und hörenswert zeigte sich das Violinkonzert von *Kletzki (Kulenkampff)*. Ebenso kurzweilig war *Hans Gáls* Sinfoniette. Dagegen blieben *Ernest Blochs* Variationen über hebräische Melodien trotz des bewundernswürdigen Cellisten *Piatigorsky* reichlich blaß. Auch der große sinfonische Apparat, den *Wetzler* für seinen sinfonischen Tanz aus der »baskischen Venus« aufwendet, vermochte nicht darüber hinwegzutrösten, daß es hier um reine Klangeffekte ging. Die 3. Sinfonie von *Franz Schmidt* und die in e-moll von *Adolf Busch* sind vollends Spätlinge einer uns fremd gewordenen Zeit. Baedeker vermittelte einige genußreiche Abende, deren einer die erstaunliche Kunst des Gitaristen *Miguel Llobet* vorstellte, während die beiden anderen die Essener mit dem Stimmphänomen *Celestino Sarobe* und der geschmackvollen *Mafalda Salvatini* bekannt machten. Im Collegium musicum spielte *Hermann Drews* drei kleine Klavierstücke von *Ludwig Weber*, feine und in ihrer Schlichtheit überzeugende neue Hausmusik, die von Weber noch allerlei Schönes erwarten läßt. Dagegen entpuppte sich *Hermann Erpfs* »Einleitung, Ostinato und Fuge über B-A-C-H« als etwas sehr dünner Kontrapunkt, dessen Blässe auch durch die Reger-Harmonik besonders deutlich wurde.

Hans Albrecht

FRANKFURT a. M.: Von der allgemeinen Krise des Frankfurter Musiklebens ist zu berichten: beim *Sinfonieorchester* haben sich die Dinge insofern entschieden, als *Ernst Wendel* die Leitung des Orchesters nicht weiterführen wird. Das Orchester ist jetzt aus seiner stetigen finanziellen Bedrängnis befreit, der *Rundfunk*, derzeit die finanziell leistungsfähigste Institution des Frankfurter Musiklebens, hat in richtiger Erkenntnis das Orchester übernommen. Man hat *Wendel* für die außerordentliche pädagogische Leistung zu danken, die es vermochte, in wenigen Jahren das neugegründete Orchester zu einem ernstlich verwendbaren Klangkörper zu machen. Man wird sich darüber hinaus an schöne und treue Aufführungen, zumal von Bruckner und Brahms, gerne erinnern. Zu wünschen bleibt, daß es der Rundfunkleitung — die übrigens die Konzerttätigkeit des Orchesters weiterzuführen gedenkt — gelinge, für das Orchester nun einen repräsentativen Dirigenten der jungen Generation zu gewinnen. Die weiträumige Arbeitsfreiheit, die der Rundfunk zu garantieren vermag, läßt gerade die Besetzung jener Stelle mit einem charakteristischen Vertreter des neuen Musizierens besonders aussichtsreich erscheinen. — Die Ortsgruppe der Internationalen beschloß ihr erstes Winterprogramm mit einem Kammerabend von *Eduard Steuermann* und *Margot Hinnenberg-Lefèbre*. Es ist da vorab der Klaviersonate von Steuermann selbst zu gedenken, die, in Wien und Berlin bereits vernommen, vom Komponisten schlechthin authentisch geboten wurde. Die Sonate ist fraglos eines der besten Stücke aus der Schönberg-Schule: mit groß gesehenen und sicher konstruierten Totalformen, geprägt auch in den kleinen Einheiten, von besonderer Originalität des Tones zumal im zweiten Satz, einem Quasi Marcia-Intermezzo, dessen dunkel huschender Reichtum thematischer Gestalten aus der freien Variation eines dreitaktigen Themas gewonnen wird. Höchst plastisch durchwegs die melodischen Charaktere, der

Klaviersatz bei extremer Ausnutzung aller pianistischen Kombinationsmöglichkeiten streng und angemessen. Dem wahrhaft bedeutenden und völlig reifen Stück wäre dringend ein Verleger zu wünschen. Dann die Klaviersonate op. 1 von *Hanns Eisler*, frisch, gut und sauber gehört, in der Auswertung des Staccatoklavierklanges sehr spezifisch bereits. Frau *Hinnenberg* sang ausgezeichnet einige der schönsten George-Lieder von *Webern*, die in der zartesten Differenziertheit noch streng gefügt bleiben: vollkommene Objektivationen vollkommener Subjektivität. Weiter die viel zu wenig bekannten Proses lyriques von Debussy, deren Prosaform sich von Strophenbau, durchwegs selbst von Repetition der Formteile so kühn emanzipiert wie keine Musik jener Zeit und gleichwohl mit eminentem Takt das stets Neue durch die Gestaltung von Satz und Dynamik zu binden weiß. Dabei ist gerade im aufgelösten Stil die melodische Kraft erstaunlich. Die Interpretation durch Sängerin und Pianisten ließ keinen Wunsch. *Licco Amar* spielte auf hohem musikalischem Niveau Solosonaten von *Jarnach* und *Hindemith*; der Jarnach feingliederig, dabei in den beiden letzten Sätzen voll Fluß und Verve; der Hindemith eine glückliche Improvisation ganz und gar; ein leichter heller Eröffnungssatz und ein höchst instrumentales Pizzicatostück haften besonders. — Schließlich erwähnenswert ein Konzert des *Schulerschen* Männerchors, dessen Dirigent *Gustav Maerz* in der klaren und vokal ausgewogenen Wiedergabe von Haydnschen und Mozartschen Kanons bewies, mit wieviel Fähigkeit er es unternimmt, von der lastenden Tradition der Liedertafel abzustoßen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Seit Ansermet nicht mehr die Konzerte des Orchesters der welschen Schweiz (O. S. R.) leitet, hören wir nur noch vereinzelt Werke heutiger Musiker. Denn auch *Weingartner*, der seine Fünfte dirigierte, gehört als Sinfoniker einer längst entschwundenen Zeit an. Sein zweites Auftreten mit Brahms' Zweiter und der Sinfonie fantastique von Berlioz hinterließ einen ungetrübten Eindruck. *Robert F. Denzler* setzte sich tapfer und mit großem Geschick für *Conrad Becks* eigenwillige, großartig geschlossene Streichersinfonie ein. Geradezu glänzend gelangen ihm die dem Jazz nahen, spielfreudigen, jedoch nachlässig geschriebenen Nusch-Nuschi-Tänze des in Genf bestbekannten Hindemith. *D. E. Inghelbrecht*, der Dirigent der Pasdeloup-Konzerte in Paris brachte uns Debussy, Chabrier und in erster Aufführung Samazeuilh und die F-dur-Suite von Roussel, dessen 60. Geburtstag das musikalische Frankreich am 5. April feierte. Der kultivierte *Frank Martin* bekundete historisches Wissen und Gewissen in der Trauerode J. S. Bachs mit dem *Choeur Romand*, einem kleinen Orchester, mit Cembalo, Violen da Gamba und Oboen d'amore. Der *Chant sacré* führte unter *Otto Barblans* Leitung mit dem O. S. R. und dem Vokalquartett *Violette Andreossi*, *Lina Falk*, *Ernest Bauer* und *Felix Löffel* Friedrich Kloses Messe in d-moll auf, ein grandioses Werk von vornehmster Inspiration, das der 24jährige Schüler des Genfer Konservatoriums entworfen hatte.

Die Zahl der Solistenabende ist in den letzten Monaten stark zurückgegangen. Es wäre falsch, die Ursachen in der besonders in Deutschland heute weite Wellenkreise ziehenden Bewegung der Überwindung des Musikbetriebes und der Musikindustrie durch Haus-, Spiel- und Singmusik zu sehen. Die Ursachen liegen hier einfacher: nur noch Ausübende mit Weltruf können es wagen, bei den hohen Organisationskosten ohne finanzielle Einbuße aufzutreten. Dies ist im höchsten Grade bedauerlich, da gerade einheimische Musiker fast immer einen viel größeren Wert auf künstlerische Programme legen als die internationalen Zugvögel. Besonders deutlich wurde dies in den beiden Orgelkonzerten von *William Montillet* mit Werken von Ph. E. Bach, Purcell, G. Gabrieli und H. Spitta (geb. 1902), Barblan, Klose und in der »Geistlichen Abendmusik« von *Walter Tappolet*-Leipzig, wo nach Werken vorbachscher deutscher Meister *Heinrich Kaminski* im Mittelpunkt stand. Selten gespielte Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts boten die Sopranistin *E. Tatianoff* und der Cembalist *Charles Koller*; wenig gehörte französische und deutsche Stücke des 18. Jahrhunderts spielten die Pianistin *Marthe Tappolet* und der Geiger *Paul Miche*.

Willy Tappolet

GRAZ: Die Sinfoniekonzerte unter *Oswald Kabasta* brachten als Neuheit *Eugen Zadors* »Variationen über ein ungarisches Volkslied« und *Igor Strawinskijs* »Petruschka-Suite«, beide Werke wurden nicht gerade mit überwältigendem Erfolg aufgenommen. Derselbe Dirigent führte auch die »Matthäus-Passion«, unterstützt von der »Gothia« und dem »Singverein« in einer gerundeten Aufführung vor. Der »*Lehrergesangverein*« brachte

das geistliche Oratorium »Le Laudi« von Herman Suter unter *Hans Legal* zu prächtiger Erstaufführung. *Otto Hödel*

HALLE a. d. S.: Während im Theater seit der wenig denkwürdigen Verdi-Uraufführung (»Die beiden Foscari«) nichts Neues ans Tageslicht gezogen wurde, brachten die Sinfoniekonzerte der Philharmonie und der Stadt mancherlei Erst-, ja sogar Uraufführungen. *Arnold Ebels* Sinfonietta giocosa wurde von *Erich Band* mit Anstand aufgeführt, kam aber aus der Taufe in die Traufe der Kritik, die dem Komponisten wohl viel Können nachrühmte — die Orchesterbehandlung ist recht geschickt, die thematische Arbeit verrät den Könner —, dem Werke aber Ureigenes absprach. — An Erstaufführungen gab es: Telemanns interessante »Don-Quixote-Suite«, J. J. Rousseaus »Ouvertüre zum Dorfwahrsager«, Vivaldis Konzert für Viola d'amore, von *Paul Hindemith*, der auch sein Bratschenkonzert vortrug, fabelhaft gespielt, den langsamen Satz aus G. Mahlers unvollendeter X. Sinfonie, J. Sibelius' I. Sinfonie, die Ouvertüre zur Oper »Maskerade« von *Carl Nielsen* (beide nordische Werke von dem Schweden *Tor Nann* wirkungsvoll interpretiert), von Schubert die III. Sinfonie (D-dur), A. Schönbergs »Verklärte Nacht«, die A-dur-Sinfonie von Rich. Wetz und von Mozart eine konzertante Sinfonie für Bläser, in der sich neben dem Klarinettisten *Max Baum* namentlich der Oboist *R. Freudenberg* und der Fagottist *Adolf Karl* hervortaten. In Ferruccio Busonis Violinkonzert zeichnete sich *Hans Heinrich* durch absolut klares Spiel aus. In den Philharmonischen Konzerten unter *G. Göhlers* lichtvoller Stabführung hörten wir von Schubert eine Ouvertüre im italienischen Stil (C), die B-dur-Sinfonie (Nr. 2) und Menuett, von *Wolfgang v. Bartels* eine Suite für Flöte und Streichorchester. *Bruno Walter* offenbarte seine bedeutenden Führereigenschaften und verhalf *Ernest Bloch* in seinem Concerto grosso für Streichorchester und obligates Klavier zu einem schönen Erfolg. Die *Robert-Franz-Singakademie* unter *A. Rahlwes* brachte Schuberts As-dur-Messe und einen Brahms-Abend mit bestem Gelingen. *Martin Frey*

HAMBURG: Orchesterabende von Belang, nachdem unsere »Philharmonischen« Ferien gemacht oder auf Reisen gingen (Kopenhagen, Berlin), gewährte nur zweimal neuerdings *Wilhelm Furtwängler* mit dem Berliner Orchester, das — als Neuheit dahier — auch den *Günther Raphaelschen* Variationen in A, gelegentlich gewandt und gelehrsam, aus kompositorischem Entschluß, aber reinlich in humoristischen und rein tonkünstlerischen Gehegen, eine gute Aufnahme bereitete. Ganz zuletzt ehrte Furtwängler mit den (wie stets: kühl aufgenommenen) drei »Palestrina«-Vorspielen Pfitzners den Sechziger. Auch *Willy Burmester*, Sechziger und Hiesiger, hat zur Nachfeier des Datums nicht nur als Geiger sich manifestiert, sondern auch als Dirigent Neugier und Anteil zu wecken gewußt. *Alfred Sittard* hat Bachs Matthäus-Passion, um deren Zweihundertjährigkeit zu betonen, strichlos und ohne Pause bei stärkstem Besuche würdig dargelegt. In Sittards Orgelkonzerten waren als Neuzeitliches wertvolle Stücke vom jüngeren *Lubrich*, dem Thüringer *Rinkens* und dem hiesigen *H. F. Schaub* des Interesses wert. In *Altona* hat *Felix Woyrsch* des neuerdings viel genannten (und prämiierten) Schweden *Kurt Atterberg* »Barocco-Suite« zu einem nur fragwürdigen Erfolge geführt. *Wilhelm Zinne*

KÖLN: In den Gürzenichkonzerten hörten wir neben Braunfels' schon bekanntem Konzert für Orgel und Orchester ein neues Vorspiel für Orchester, Werk 22, von *Philipp Jarnach*, das erste von drei Stücken für Orchester, die ursprünglich angekündigt waren und deren geistige Gegensätzlichkeit in einem größeren sinfonischen Zusammenhang man hiernach erst ahnen kann. Der Charakter des Vorspiels ist tragisch, düster, auf einem trauermarschähnlichen Rhythmus aufgebaut, dessen Anfangsbetonung sich in lyrische Gebilde zartester Prägung auflöst, um in der Durchführung wieder schroffen Kampfcharakter anzunehmen, zumal in dem energievoll beschleunigten Abschluß. Wie oft in Jarnachs Schaffen, so in seinen Liedern, herrscht ein kräftiger, balladenhafter Zug vor, der nichts mit bloßer »Sachlichkeit« zu tun hat, obwohl er die Mittel einer ausgefahrenen Romantik verschmäht und in der freien Kontrapunktik und Harmonik, dazu in der wesentlichen Instrumentation neue Wege geht. Dabei hat Jarnach diesmal weniger getüftelt als etwa in seinem Morgenklangspiel, das neue Werk ist reicher und farbiger und führt stilistisch die Linie seines in Baden-Baden gehörten Orgelkonzerts fort. In der klanglich klar getönten wirkungsvollen Wiedergabe unter *H. Abendroth* hatte die Uraufführung für Jarnach einen starken Achtungserfolg. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Im letzten philharmonischen Konzert brachte *Hermann Scherchen* eine *Uraufführung* heraus, *Franz Schrekers* »Vom ewigen Leben« in Form von Orchesterliedern. Man kennt diese tiefschürfende Vertonung Schrekers von Texten Walt Whitmans aus der Klavierfassung her, doch ist festzustellen, daß die Wirkung des Werkes in dieser neuen, fast als Solokantate zu bezeichnenden Form ungleich größer und nachhaltiger ist. Die Plastik der musikalischen Deklamation der Singstimme tritt über diesem außerordentlich zart und dabei doch klangsatt behandelten Orchester noch viel klarer in Erscheinung; ein Werk, wie es nur ein Meister schreiben kann. Für die Dichtung sowohl, die das alte Thema vom Tod als Anfang aller Dinge neu abwandelt, wie für die eigenwüchsige Melodik Schrekers brachte die Solistin *Clara Wirz-Wyß* die rechte innerliche und menschliche Wärme auf, bei restloser Beherrschung alles Musikalischen und in bester stimmlicher Verfassung. Eine Sopranistin, der man häufiger begegnen möchte! Der Abend gestaltete sich im übrigen zu einer intensiven Huldigung für Hermann Scherchen, dessen Wiederkehr im nächsten Jahr noch immer recht zweifelhaft erscheint. Zunächst verabschiedete er sich in diesem Konzert mit einer in jeder Beziehung mustergültigen Aufführung von Gustav Mahlers 3. Sinfonie von seiner großen Leipziger Gemeinde. Über die Gestaltung der Dinge in den Leipziger philharmonischen Konzerten wird in den nächsten Wochen eine endgültige Entscheidung für das nächste Jahr getroffen werden. *Adolf Aber*

MANNHEIM: Bei einem Streifzug durch die konzertlichen Ereignisse des ausklingenden Winters fallen einem zwei Abende auf, die dem großen alten Bach gewidmet waren. Einmal eine Aufführung der Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus am Charfreitag, die mit großem Chor (dem Schubert-Bund), unterschiedlich gut ausgewählten Solisten und dem Nationaltheaterorchester so verlief wie Dutzend andere vor ihr. Irgendeine neuartige, eine aus gegenwärtiger Erfahrung neu gewonnene Einstellung zu Bachs Kunst war nicht zu merken. Auch in der anderwärts so fleißig betriebenen Rekreation alter, zu Bachs Zeit gebräuchlicher Instrumente ist man recht lässig. So läßt man die schwierige, gesanglich kaum zu bewältigende Baßarie »Komm, süßes Kreuz« noch immer von dem Violoncello begleiten, dessen vier Saiten selbst dem besten Spieler nicht erlauben, anders als holprige Arbeit zu liefern, wo eine siebensaitige Gambe orginaliter vorgesehen ist. Dagegen Bachs Kunst der Fuge, von *Wolfgang Graeser* instrumentiert, von *Hermann Scherchen* interpretiert. Wir sind nicht mit jedem Posaunenstoß einverstanden, den der junge, früh verblichene Wolfgang Graeser in Bachs partiturliche Handschrift hineingezeichnet hat. Aber er hat's doch einmal gewagt, er hat doch das Werk, das alle Hauptmänner und Riemänner auf Ewigkeiten in die Bibliotheken verbannt hatten, schließlich doch wieder lebendig gemacht, hat uns einen Eindruck gewinnen lassen von der grandiosen Fülle der Gesichte, die in diesem Kompendium der Fuge auf klangliche Erlösung harren. Und Hermann Scherchen, der von der Moderne zu Bach kam, der aber auf diesem Wege alle öde Sachlichkeit vergaß, welche Inbrunst, welch' überzeugender Fanatismus glühte aus seiner Interpretation! Die Buchstabengläubigen, die Bach-Zeloten, die jedes crescendo und decrescendo bei dem Gewaltigen verabscheuen, die ihn nur nach der steifleinenen Organistenmanier sehen und hören, *die* waren gewiß entsetzt über diesen passionierten Bach-Deuter, wie er sich in Hermann Scherchen vorstellte. *Die* fanden den zeitlos Großen sentimentalisiert, wo wir ihn in seiner an keine Konvention und Tradition gebundenen Gewaltigkeit in aller Reinheit erblickten. — Im philharmonischen Verein spielte einmal *Pablo Casals*, der berühmte spanische Meister des Violoncello. Es wäre über seine Vorträge, die da und dort das Entzücken der Musikfreunde erregen, nichts weiter zu sagen, wenn er nicht mit dem Vortrag der Brahmsschen e-moll-Violoncellosonate, der so gar nicht brahmsisch war, uns in die schärfste Opposition gejagt hätte. In einem späteren Orchesterkonzert trat uns einmal wieder *Oskar Fried* gegenüber, der einen sehr wohl ausgewogenen Brahms, diesmal eher mit verschärften tragischen Akzenten, mit deutlichster Pointierung aller koloristischen Andeutungen zu unserer Freude hinstellte. Diese c-moll-Sinfonie hatte Wucht, Größe und Farbe und in dem darauffolgenden B-dur-Klavierkonzert zeigte *Artur Schnabel* allerreifste, in der nachtwandlerisch sicheren Beherrschung alles Technischen und Musikalischen gipfelnde Meisterschaft. — Des 50. Geburtstages von *Joseph Haas*, dem sympathischen deutschen Meister, gedachte ein Klavierabend des jungen *Karl Rinn*, der neben der großen a-moll-Sonate, die wie ein gewaltiger

Felsblock aus dem Schaffen dieses Musikers hervorragt, aus der reichen Fülle kleinerer Kompositionen ein artiges Programm zusammenfügte, mit dem er glücklich um Liebe für den hoffentlich noch recht lange Schaffensfrohen warb. — Junge Komponisten stehen auf: Über einen Abend, den *Hermann Maria Wette*, der Neffe Engelbert Humperdincks, veranstaltete, wird uns berichtet, daß eine Klavier-, eine Geigensolosonate, eine Motette für gemischten Chor und Lieder für eine tiefe Frauenstimme das Bekenntnis zur neuen Musik ausdrücklich, ernst und konsequent offenbarten. Wie bei so manchen anderen aus der jüngsten Zeit sind alle Bindungen gelockert, die noch an die abgelaufene Epoche fesseln könnten, das Gesetz der Wetteschen Musik ist das Gesetz einer älteren Vergangenheit und einer neuen Zukunft zugleich. Eine spezifisch-lyrische Begabung scheint sich in dem jungen *Willi Gernsheim* anzukündigen, der ebenfalls mit einem Strauß eigener Arbeiten debütierte.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Als hochwillkommener Gast leitete in Vertretung Hauseggers *Peter Raabe*, der von München seinen Aufstieg genommen hat und hier noch unvergessen ist, ein Konzert der Münchener Philharmoniker und brachte gleich zwei Neuheiten mit, beides Variationswerke. Das eine von *Günther Raphael*, »Thema, Variationen und Rondo« op. 19, reich an originellen Zügen, von klarem Satzbild und apart orchestriert, nur bisweilen noch etwas unsicher tastend und verkünstelt; das andere, *E. N. v. Rezniceks* »Thema und Variationen für großes Orchester« (nach dem Chamissoschen Gedichte »Tragische Geschichte«), witzig und geistreich, in allem die meisterliche Arbeit des großen Könners und gereiften Musikers. Gleich gekonnt ist *Paul Graeners* »Waldmusik« op. 60, die unter *Siegmund v. Hausegger* zur Erstaufführung kam, sonst aber in keiner glücklichen Stunde entstanden. In einem Sonderkonzert der Philharmoniker machte *H. W. v. Waltershausen* mit seiner »Orchesterpartita über drei Kirchenlieder« op. 24 bekannt, einem Werke erlesener polyphoner Kunst, formal und satztechnisch aus der strengen Schule der alten Meister herausgewachsen, aber kühn in Neuland vorstoßend. Mancherlei Neues brachte wieder *Friedrich Munter* in seinen Volkssinfoniekonzerten. Man hörte unter ihm zum ersten Male das solid gearbeitete, klangvolle, hin und wieder etwas zu dickflüssige einsätzige Klavierkonzert in es-moll von *Alexander Friedrich v. Hessen*, das gefällige, mit Geschmack und ehrlichem Gefühl geschriebene Rondo op. 96 von *Julius Weismann*, ein leicht eingängiges, geschickt gemachtes, aber nicht tief gehendes Violinkonzert von *Karl Flick-Steger (Uraufführung)* und die wenig sinfonische Sinfonietta von Janacek, deren klangliches Raffinement schlecht zu ihrer primitiven Technik und volkstümlichen Substanz passen will. Für zwei hier noch unbekannte Klaviertrios setzte sich das vorzügliche *Westdeutsche Trio (Else Müschenborn, Steffi Koschate, Käthe Papst-Heß)* ein, das zum ersten Male in München konzertierte, und zwar für das formreine, charaktervolle op. 33 von *Ewald Straeßer* und eine noch nicht ausgereifte, etwas vergrübelte, aber um persönlichen Ausdruck bemühte Arbeit (op. 32) von *G. v. Albrecht*. Als Neuheit kann man auch das kaum mehr gekannte, geschweige denn aufgeführte Oratorium »Davidde penitente« von Mozart ansprechen, das durch den *Bach-Verein* zur Aufführung gelangte. Unbegreiflich, daß dieses Werk, das in einzelnen Teilen von reinster Mozartscher Anmut und Innigkeit ist, so ganz vergessen werden konnte. Es erlebte unter *Edwin Fischers* stilsicherer, aus letzten seelischen Tiefen schöpfenden Leitung eine vollendete Wiedergabe, vor allem auch dank den drei Solisten *Mia Peltenburg* (Sopran), *Gisela Derpsch* (Sopran) und *Louis van Tulder* (Tenor), für die kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen ist.

Willy Krienitz

NÜRNBERG: Die von *Bertil Wetzelsberger* unternommene konzertmäßige deutsche Erstaufführung von *Strawinskijs* »Oedipus rex« brachte einen überraschenden Erfolg, obgleich das durch chortechnische Rücksichten bedingte Experiment offenkundig fühlbar werden ließ, daß der Auftrieb dieser Musik nach der klassischen Profiliertheit des scharf konzentrierten Szenariums verlangt. In einem anderen Konzert brachte Wetzelsberger das Violinkonzert von *Weill* und das Konzert für Orchester von *Hindemith*. Gegen die musikantische Vitalität und den lapidaren formalen Aufbau des Kraftrhythmikers Hindemith wirkte der spielerische Konstruktivismus der Weillschen Linearität etwas erkünstelt. *Stefan Frenkel* hatte dabei reichlich Gelegenheit, sich mit dem »komfortablen« Violinpart als souveräner Techniker einen lauten Beifall zu erspielen. Auf dem Gebiet der Kammermusik veranstaltete der *Privatmusikverein* zum ersten-

mal in Nürnberg einen *Arnold Schönberg-Abend.* Als schonende Vorbereitung spielte das Wiener *Kolisch-Quartett* das Streichquartett op. 10, das nicht nur eine ungeteilte, sondern eine wahrhaft enthusiastische Aufnahme fand. Beim »Pierrot lunaire« gab es für viele gewiß eine Fülle verblüffender Momente, man hatte aber dabei intuitiv das geradezu geniale klangliche Einfühlungsvermögen des Komponisten in die satirische und pathologisch schwärmerische Lyrik der mondsüchtigen Giraudschen Verse erkannt.

Das von *Ernst v. Dohnanyi* am Schluß der »Ungarischen Woche« veranstaltete Sinfoniekonzert mit den hochkultivierten *Budapester Philharmonikern* brachte Teile aus einer sehr frühen Suite von *Béla Bartok*, drei klangschöne Genrestücke von *Kodaly* und v. Dohnanyi selbst drei Sätze aus der Suite »Ruralia Hungaria«. Bei diesen Kompositionen ist das folkloristische Moment durch Melodiebildung und Rhythmus überall nachdrücklich betont. Der besondere Wert des Abends beruhte auf der charaktervollen Gestaltung der e-moll-Sinfonie von Brahms. In den Konzerten *Robert Hegers* hörte man neben der Erstaufführung von Mahlers Neunter sieben frühe, durchaus romantische Lieder von *Alban Berg* und die f-moll-Sinfonie von *Dimitri Zschostakowicz*; ein Werk, das der brüchigen Form wegen einen so anspruchsvollen Namen wahrlich nicht verdient. Trotzdem ließen die vielen kleinen, klanglich und rhythmisch reizvollen Episoden im Mittelsatz die ursprüngliche Begabung des jungen Russen erkennen. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Die verschiedenen sinfonischen Gesellschaften geben weiter ohne Begeisterung Erstaufführungen geringerer Bedeutung von französischen oder fremden Komponisten, die das Publikum mit ebenso wenig Begeisterung anhört und zu denen es nur aus Höflichkeit Beifall klatscht. Wir notieren: im Conservatoire, das in dieser Hinsicht ein wenig verschwenderischer ist, »Children's Corner« von Debussy, auf reizende Art von *Caplet* orchestriert, und ein Poeme élégiaque von *Coppola*. Die alte *Société* brachte in einer ihrer letzten Veranstaltungen Paradis und Peri von Schumann.

Bei *Colonne* bringt man wieder die Symphonie antique von *Widor* und führte einen großen Teil von Glucks Orpheus auf mit *Alice Raveau*, ferner als Neuheiten: drei Odelettes von *Louis Beydts*, gesungen von Mme. *Cesborn-Viseur*, den Psalm 137 von *Algazi*, »Brumes« von *Alfred Bruneau*, Pentésilée von *Marc Delmas* und L'anneau nuptial, 2 Préludes von *Armand Marsick*, von ihm selbst dirigiert.

Bei Pasdeloup hörte man neben den russischen oder Wagnerschen »festivals« ein Potpourri von *Křenek*, Chimères von *Tadeusz Janecki*, zwei Werke, die aus analogen Gründen abstoßend erscheinen, aber doch nicht gleichgültig lassen; und den Panathenaeenzug von *Richard Strauß* für Orchester und Klavier (der linkshändige *Wittgenstein* bewältigte den Part mühelos). Man erkennt in diesem weitschweifigen Stil kaum den Meister der stets applaudierten sinfonischen Gedichte.

Bei Lamoureux sind zwei Programme beinahe ganz der jüdischen Musik gewidmet: Kol nidrei (ehemals von Max Bruch für Violoncello bearbeitet) von *Algazi*, das hier sehr geschätzt wird, und von demselben Komponisten Psalm 144 und ein Chanson à boire. Das Orchester *Lamoureux* hat ein Konzert unter *Jascha Horenstein* aus Düsseldorf gegeben. In den immer mehr besuchten Konzerten *Straram*, bei denen jedes Programm gleichmäßig auf klassische und moderne Musik verteilt ist, schätzte man 3 Airs argentins von *Garcia Estrada*; aber eine Suite von *Harszany* forderte zum Widerspruch heraus.

Im Konzertsaal *Pleyel* gab *Wanda Landowska* zwei Konzerte mit alter Musik (auf Clavecin und Klavier) mit dem nicht wegzuleugnenden Erfolg, den ihr ihre Kunst, die alten deutschen, italienischen und französischen Meister zu beschwören, sichert. *Paul Emerich* aus Wien ließ sich in demselben Saal auf dem Doppelklavierflügel von *Emanuel Moor* hören; er brachte von seinen eigenen Kompositionen Ungarische Tänze, nach Brahms, für die linke Hand allein und Variationen und Choral über die Marseillaise, in denen er mit einer ganz modernen Technik die Hilfsmittel dieses modernen Instrumentes ausnutzt.

J. G. Prod'homme

ZEITGESCHICHTE

NEUE WERKE

Kurt Weill hat die Partitur eines neuen abendfüllenden Opernwerkes beendet, dessen Text wiederum von *Bert Brecht* stammt und das den Titel »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« trägt. Das Werk kommt im Herbst zur *Uraufführung*.

Im Auftrag der Moskauer Großen Staatsoper schreibt *A. Alexandroff* eine antireligiöse Oper »Der Feiertag des Heiligen Georg« nach dem gleichnamigen Roman von Berksted.

OPERNSPIELPLAN

AUSSIG: *Karl Prohaskas* nachgelassene Oper »Madeleine Guimard«, Text von *Lilly Braun*, fand im *Stadttheater* unter starkem Erfolg ihre *Uraufführung*.

MEININGEN: Im Rahmen der 4. Thüringischen Musikpädagogischen Woche gelangte im *Landestheater Julius Maria Beckers* »Brückengeist«, ein Spiel vom Tode, mit der Musik *Hans Uldalls* zur erfolgreichen *Uraufführung*.

NEUSTRELITZ: Strauß' »Ariadne auf Naxos« wurde unter musikalischer Leitung von *Jul. Ehrlich* im neuerrichteten Landestheater erstmalig aufgeführt.

NÜRNBERG-FÜRTH: Die Vereinigten Stadttheater haben *Riccardo Zandonais* »Die Kavaliere von Ekeby« (nach Selma Lagerlöfs »Gösta Berling«) zur alleinigen *Uraufführung* angenommen.

STRASSBURG i.E.: Im Stadttheater gelangte *Alfred Bruneaus* fünfaktige Oper »Angelo, Tyrann von Padua«, Text von Charles Méré nach Victor Hugo, zur *Uraufführung*.

* * *

Richard Strauß geht auf drei Monate nach *Amerika*, wo er seine Opern persönlich im Rahmen von besonderen Festvorstellungen dirigieren wird. Auch seine Instrumentalwerke werden unter seiner Leitung zur Aufführung kommen.

KONZERTE

BADEN-BADEN: Das *Städtische Orchester* brachte als Karfreitagsaufführung *Bachs* »Kunst der Fuge« in der Bearbeitung von *Wolfgang Graeser* unter Leitung von *Ernst Mehlich* zu tiefgehender Wirkung.

BAUTZEN: In einem Kammerkonzert »Neue Musik« brachten *Horst Schneider* und *Kurt Wittmann* das Konzert in g-moll für zwei Klaviere von *Franz Meyer-Ambros* (Leipzig) zur *Uraufführung* aus dem Manuskript.

MAINZ: *Hans Friedrich Redlichs* Toccata für großes Orchester gelangte unter *Paul Breisach* zu erfolgreicher *Uraufführung*.

MÜNSTER i. W.: *Hermann Grabners* »Heilandsklage«, auf einen Text von *Romano Guardini*, den er aus der Karfreitagsliturgie ins Deutsche übertragen hat, kam unter Dr. *v. Alpenburgs* großgestaltender Wiedergabe zu eindrucksvoller Aufführung.

NEUSTRELITZ: Die hiesige *Singakademie* brachte unter Leitung von *Albert Krietsch* Pfitzners »Von deutscher Seele« zur Aufführung.

* * *

Die *Bläser-Kammermusikvereinigung Barmen-Elberfeld (Alwin Hesse, Paul Fritsch, Karl Kroll, Otto Pannier, Hermann Triegel* und *Hermann Inderau)* hat auf einer Konzertreise in *Italien* außerordentliche Erfolge errungen.

Walter Niemann (Leipzig) wurde in der ersten Hälfte des letzten Winters vom Mitteldeutschen (Leipzig), Südwestdeutschen (Kassel), Schlesischen (Breslau), Westdeutschen (Dortmund), Nordischen (Bremen) Rundfunk zu »*Walter Niemann-Stunden*« aus eigenen Klavierwerken mit künstlerischer Rezitation der zugrunde gelegten Dichtungen eingeladen.

Die Geigerin *Palma v. Pászthory-Erdmann*, die in letzter Zeit mit großem Erfolg in München, Berlin, Rheinland, Stuttgart konzertierte, hat eine Reihe moderner, interessanter Werke zur Aufführung gebracht: die neue Sonate von Mickley, Szymanowsky: »La Fontaine d'Arethuse« und »Dryades et Pan«, sowie Hindemiths Bratschensonaten op. 11 und 25 und eine neue Sonate von Julius Klaas.

TAGESCHRONIK

Das 17. *Deutsche Bach-Fest* der Neuen Bach-Gesellschaft wird *vom 8. bis 10. Juni d. J. in Leipzig* veranstaltet. Auskunft erteilt die *Geschäftsstelle Leipzig, Nürnbergerstr. 36*.

Das *3. Händel-Fest* der Händel-Gesellschaft, das in Halle stattfindet, bringt außer »Julius Cäsar«, dem weltlichen Oratorium Allegro e pensieroso und einem Anthem (Psalm 68), Telemanns Solokantate »Ino«, zwei Händelsche Doppelkonzerte, darunter die Feuerwerksmusik, den 1. Teil von Hasses »Pilgern«, ein Kammerkonzert, zwei Orgelkonzerte von Hän-

del, Kammerduett und Arien von Steffani und Keiser, Cembalostücke von Händel und Purcell. Anschließend an die Mitgliederversammlung wird Professor Dr. Max Schneider, der jetzige Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Halle, den Festvortrag halten.

Im Rahmen der diesjährigen *Salzburger Festspiele* wird am 11. und 20. August im *Dom* ein erst in jüngster Zeit wieder aufgetauchtes großes Werk von *Peter Cornelius* für Chöre, Solostimmen und Orchester, sein »Stabat mater«, das der Cornelius-Forscher *Max Hasse* dem Programm der Festspiele zugeführt hat, zur Aufführung gelangen.

Das *3. Westf. Musikfest* (veranstaltet vom Provinzialverband Westfalen des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V.) findet vom *15. bis 17. Juni* in *Münster i. W.* statt. Zur Aufführung gelangen in vier Konzerten ausschließlich Werke zeitgenössischer Tonsetzer, so u. a. von Lechthaler: »Stabat Mater«, Kaminski: »Introitus, Hymnus und Magnificat«, Marx: Motette »Werkleute sind wir«, Hugo Hermann: »Kammersinfonie« (Uraufführung) und Anton: »Violinkonzert«. Als Festdirigent ist neben *R. v. Alpenburg, Hermann Abendroth* gewonnen worden.

Dvořák-Gedenkfeier in Prag. Anläßlich des 25. Todestages des Meisters fand im Pantheon eine Feier statt, bei der u. a. der Präsident der Tschechischen Akademie der Wissenschaften, Prof. Dr. Zubatý, und Konservatoriumsrektor Prof. Vitezslav Novák Reden hielten. Im Verlauf des Mai werden sämtliche Opern aufgeführt werden, u. a. »Wanda«, die seit 50 Jahren nicht gegeben wurde, und die im Vorjahr aufgefundene »König und Köhler«. Alle Sinfonien und Kammermusikwerke werden im Ablauf des Jahres gehört werden. An den Aufführungen sind das *Nationaltheater*, die *Philharmonie*, der *Kammermusikverein* und das *Staatskonservatorium* beteiligt. *E. St.*

Der *staatliche Beethoven-Preis* für 1929 ist zu gleichen Teilen mit je 5000 Mark *Paul Juon* (*Berlin*) und *Joseph Haas* (München) zuerkannt worden.

Der *internationale Musikpreis der »Columbia«* ist auch für dieses Jahr unter dem Protektorat Otto H. Kahns neu ausgeschrieben worden. Der Preis beträgt *5000 Dollar* und wird von einer Versammlung besonders hierzu berufener internationaler Kritiker, die im *Herbst* in *Neuyork* stattfinden soll, entschieden werden. Der Preis steht jeder Nation offen.

Ein Preisausschreiben, an dem sich jeder Musiker kostenlos beteiligen kann, erläßt der *Verlag der »Tonmeister-Ausgabe«, Berlin SW. 68, Kochstr. 22.* Zur Lösung der Aufgabe sind einige Kenntnisse der klassischen Klavierliteratur erforderlich. Erster Preis: ein *Flügel* im Werte von 3300 Mk. (Marke nach Wahl des Gewinners.) Die Bedingungen sind vom Verlag zu erhalten.

Man wird sich noch allgemein an die erste Versteigerung der *Werner Wolfheimschen Musikbibliothek* mit zahlreichen Rarissima erinnern. *Vom 3. bis 8. Juni* 1929 findet jetzt die *Versteigerung des zweiten Teiles* dieser kostbaren Privatbibliothek statt. Es werden wieder die wertvollsten Handschriften, eine reiche Geschichte, Biographie, Ästhetik, Vokalmusik umfassende Musikliteratur und Werke der Vokalmusik vom 15. bis 19. Jahrhundert zum Kauf angeboten. Wohl nie ist wieder eine so wertvolle Versteigerung einer Musikbibliothek aus Privathand zu erwarten. Den Katalog erhält man durch die Versteigerer Martin Breslauer, Berlin W 8, Französischestr. 46 I und Leo Liepmannssohn, Berlin SW 11, Bernburgerstr. 14.

Das Gesamtpersonal des Stadttheaters in Würzburg hat einen Antrag in Form einer umfänglichen Denkschrift zur Wahrung ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen an den Bayerischen Landtag gerichtet. Bekanntlich hatte der Stadtrat in Würzburg am 8. März dieses Jahres beschlossen, die Oper und Operette für die nächste Spielzeit abzubauen und seinen Beschluß mit der städtischen Finanzlage begründet.

Carl Flesch veranstaltet vom *8. Juli bis 11. August in Baden-Baden* einen pädagogischen Kursus mit praktischen Übungen. Ausführliche Prospekte auf schriftliche Anfrage an das Sekretariat Professor Carl Flesch, Baden-Baden.

An der *Berliner Hochschule für Musik* ist eine *Emil Bohnke-Stiftung* errichtet worden, die für begabte Studierende der Bratschenklasse der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik bestimmt ist. Die Verteilung der Stiftung, für die in jedem Jahr 2000 Mk. zur Verfügung stehen, wird alljährlich am 11. Oktober, dem Geburtstag Emil Bohnkes, erfolgen.

Siegfried Wagner wird am 6. Juni *60 Jahre* alt.

Der Komponist und Sänger *Adolf Wallnöfer* beging am 26. April seinen *75. Geburtstag.*

Zum *Intendanten* der *Breslauer Oper* wurde der bisherige Intendant des Friedrich-Theaters

in Dessau, Dr. *Georg Hartmann* gewählt. — *G. E. Lessing* (Duisburg) wurde als erster Kapellmeister an das Stadttheater in *Danzig* verpflichtet.
Der frühere Duisburger Generalmusikdirektor *Paul Scheinpflug* wurde einstimmig als Nachfolger Eduard Mörikes zum *Dirigenten* des Dresdener Philharmonischen Orchesters ernannt. — Dr. *Willem Mengelberg* hat der Verwaltung des Amsterdamer Concert-Gebouw-Orchesters sein Rücktrittsgesuch zum 1. September ds. Js. eingereicht. — Dr. *Roland Tenschert* wurde von der leitenden Kommission der Denkmäler der Tonkunst in Österreich zum wirkenden Mitglied ernannt. — *Hans Beltz* (Berlin) hat eine Berufung an die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg* als Leiter einer Klavierklasse angenommen.

BERICHTIGUNGEN

In der auf Seite 609 des Mai-Heftes der »Musik« veröffentlichten Kritik von Scheel muß der Name im Titel nicht Mahmud Re'uf, sondern »*Mahmud Rāgib*« heißen.
Im Nachruf für Herrn Dr. Grotrian-Steinweg in Heft XXI/8 S. 634 ist folgendes zu berichtigen: Herr Dr. Willi Grotrian ist der um zwei Jahre ältere, also nicht jüngere Bruder des Verstorbenen. — Der zur Grotrian-Steinweg Ltd. gehörige Saal heißt »Grotrian-Hall«, nicht Steinweg-Hall.

AUS DEM VERLAG

Die *Konzertdirektion Reinhold Schubert in Leipzig* wurde unter Beibehaltung der bisherigen Firma der Musikalienhandlung *Carl M. F. Rothe* angegliedert und Kapellmeister *Hans Stadler* mit der Geschäftsleitung beauftragt. Das Geschäftslokal befindet sich fortan *Königstraße 6.*

TODESNACHRICHTEN

BOCHUM: Im Alter von 67 Jahren ist der Geigenbauer *Wilhelm Busch*, das Oberhaupt der bekannten Künstlerfamilie Busch, einem Schlaganfall erlegen.

BREMEN: 73jährig starb der Komponist und Musikkritiker *Karl Seiffert.* Er ist mit Solo- und Chorgesangs-, auch Violin- und Klavierkompositionen hervorgetreten, sowie zwei Festouvertüren usw. Er verfaßte einen Führer durch die Lortzingschen Opern und u. a. Studien über Harmonielehre.

DRESDEN: Kammermusikus *Adolf Elsmann*, der jahrzehntelang als Geiger Mitglied der Kapelle des Opernhauses war, ist gestorben. Von 1885 bis 1903 wirkte er als Lehrer am Dresdner Konservatorium.

LÖWENBERG: Im Alter von 83 Jahren verschied der frühere großherzoglich hessische Hofkonzertmeister *Richard Müller.*

MALMÖ: Eine der hervorragendsten Persönlichkeiten der schwedischen Musikwelt, der frühere Universitätskapellmeister in Lund, Dr. phil. *Alfred Berg* ist im Alter von 71 Jahren gestorben.

PARIS: Der französische Schriftsteller und Dramatiker *Eduard Schuré* ist 89jährig verschieden. Er war einer der eifrigsten Vorkämpfer Wagners und ein persönlicher Freund des Meisters. Seine hervorragendsten Werke sind »Das musikalische Drama«, »Wagner-Erinnerungen« und »Geschichte des deutschen Liedes«.

TRIEST: 73 Jahre alt, blind und in dürftigen Verhältnissen starb der Opernkomponist *Antonio Smareglia.* Sein Schicksal ist in gewissem Sinn tragisch zu nennen. In Pola geboren, war Smareglia bis 1918 Österreicher. Von Österreich hat er auch entscheidende Förderung erfahren. Sein »Vasall von Szigeth« wurde 1889 an der Wiener Hofoper aufgeführt. Die Kritik Hanslicks ist in dessen Sammlung »Die moderne Oper« aufgenommen und rühmt die glückliche Verbindung italienischer Melodie mit deutschem Können. Smareglia war überzeugter Wagnerianer, seine Schulung an deutscher Musik verleugnete er in seinen Werken nie. Eine andere Oper »Cornelius Schutt« erlebte ihre Uraufführung 1893 in Prag. Mailand, das damals die Komponisten aus dem »unerlösten« Italien kultivierte, brachte seine »Preziosa« (1879), »Bianca da Cervia« (1882), Oceana (1903) und »Abisso« (Februar 1914). Triest gab die Uraufführung seiner »Istrianischen Hochzeit« (1895). Endlich brachten Venedig »Re Nala« (1887) und Rom »La Falena« (1889). — Nach alledem mußte man annehmen, daß das geeinte Italien nach 1918 den Künstler in jeder Weise fördern würde, um ihn der Not zu entziehen, umso mehr als der Blinde nicht mehr schaffen konnte. Statt dessen ist nie und nirgends seit dem Krieg ein Werk Smareglias in Italien aufgeführt worden. Die einzige Ehrung, die der »große Istrianer« erfahren hat, sind heute die Nekrologe der Zeitungen. *M. C.*

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Bortkiewitsch, Sergej: op. 37 Oriental. Ballett-Suite (L. Weninger). Rahter, Leipzig.
Ives, Charles E.: 4. Sinfonie. Selbstverl. Neuyork.
Rudolf, Eduard: Scherzino. Schlesinger, Berlin.

b) Kammermusik

Albinoni, T.: op. 1 Nr. 3 Sonata à 3 (A) f. 2 V., Vc. u. ausgesetzten bez. B. (W. Upmeyer). Ad. Nagel, Hannover.
Bliß, Arthur: Quintett f. Ob. u. Str.-Quart. Oxford Univers. Press, London.
Bruschettini, M.: Sonata italiana p. V. e Pfte. Pizzi, Bologna.
Gonzalez, Renée Philipart: Suite brève p. V. et Piano. Durand, Paris.
Hoyer, Karl: op. 40 Sonate (C) f. Flöte u. Pfte. Simrock, Berlin.
Jirák, K. B.: op. 26 Sonate f. Bratsche f. V. u. Pfte. bearb. N. Simrock, Berlin.
Klingler, Karl: Klavierquintett (Es). N. Simrock, Berlin.
Moritz, Edvard: op. 49 Kleine Sonate f. Fl. u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Rosza, Miklos: op. 1 Trio (Serenade) f. V., Br. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schüler, Karl (Magdeburg-West): Serenata f. 2 Viol. noch ungedruckt.
Villa-Lobos: IIIe Trio p. Piano, V. et Vcelle. Eschig, Paris.
Warner, H. Wardo: op. 34 Suite in the olden style (G). String-Quartett. J. Fischer, Neuyork.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Albanesi, C.: The Tyltyl Suite p. Pfte. Ricordi, Milano.
Allende, P. Humberto: Tempo di Menuetto; Deux préludes; Miniatures grècques; Quatre études. P. Piano. Senart, Paris.
Altmann, Wilhelm: Schwierige Stellen aus Kammermusikwerken f. Bratsche, 2 Hefte (= Brähmig, Praktische Bratschenschule II und Rich. Hofmann, Viola-Schule III.) Merseburger, Leipzig.
Baß, Roderich: 5 altwiener Stimmungsbilder im Biedermeierstile f. Pfte. Blaha, Wien.
Brähmig, Bernh.: Praktische Bratschenschule II — s. Altmann.
Foulds, John: Esais sur des modes p. Piano. Senart, Paris.
Hába, Karel: op. 12 Moderne Violintechnik. Urbanek & Söhne, Prag.
Hennessy, Swan: Album celtique p. Piano. Eschig, Paris.
Hofmann, Richard: Viola-Schule III — s. Altmann.
Hollins, Alfred: Bourré and Siciliana f. the Organ. Novello & Co., London.
Locatelli, P.: op. 1 Nr. 12 Concerto p. 4 Violini con orch. d'archi ed Organo. (Toni). Ricordi, Milano.
Palmgrem, Selius: op. 87 6 Klavierstücke. Fazer, Helsingfors.
Peterka, Rud.: Humoreske f. Pfte. Simrock, Berlin.
Piechler, Artur: op. 22 Italienische Suite f. Orgel. Böhm & Sohn, Augsburg.
Raphael, Günther: op. 21 Konzert f. Viol. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
—: op. 22 Nr. 1 Partita f. Org. Ders. Verl.
Rhené-Baton: River-side p. Piano. Durand, Paris.
Röntgen, Julius: op. 91 Holländisches Volksleben. Klavierstücke. Rahter, Leipzig.
Schmid, Heinr. Kasp.: op. 66 Vier Tongedichte f. Pfte. Böhm & Sohn, Augsburg.
Stradal, August: Kaprizen nach Walzern v. Brahms f. Pfte. Strache, Wien.
Straube, Karl: Alte Meister des Orgelspiels. Neue Folge. C. F. Peters, Leipzig.
Terni, Enrico: Egypte p. Piano. Senart, Paris.
Thiels, Victor: Große Saxophonschule (H. Berninger). Hofmeister, Leipzig.
Tournemire, Charles: L'orgue mystique. 51 Offices de l'année liturgique inspirés du chant grégorien. Heugel, Paris.
Vellones, Pierre: Plénisphère. 8 Piéces p. Piano. Jobert, Paris.
Vivaldi, Ant.: op. 4 Nr. 6 Violinkonz. (g), bearb. v. Sam Franko. Ries & Erler, Berlin.
Wagenseil, Geo. Christ.: Vier Divertimenti da cimbalo (Friedr. Blume). Ad. Nagel, Hannover.
Weyhmann, Joh.: op. 35 Ciacona (f) f. Orgel. Gadow & Sohn, Hildburghausen.
Zoubaloff, J. M.: Quelques fleurs p. Piano. Senart, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Coullon, Henry: Qu'en pensez-vous. Comédie musicale. Eschig, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bodart, Eugen: op. 4 Sechs Lieder f. mittl. St. m. Pfte. A. Stahl, Berlin.
Braunfels, Walter: op. 41 Nr. 1 Sonnenuntergang f. Männerchor. Univers.-Edit., Wien.
Davico, V.: Cinque canti popolari toscani. Ricordi, Milano.

Dvořák, A.: op. 99 Biblische Lieder m. kl. Orch. bearb. vom Komp. u. Dr. V. Zemánek. N. Simrock, Berlin.

Hauer, Jos. Matth.: op. 23 Hölderlin-Lieder f. mittl. St. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Kaun, Hugo: Der Steiger f. Männerchor, Altsolo, Frauenchor u. gr. Orch. Amsel-Verl., Berlin-Südende.

Kilpinen, Yrjö: op. 47 6 Lieder m. Pfte. Fazer, Helsingfors.

Kluge, Albert: op. 77 Drei ernste Männerchöre. Hoffarth, Dresden.

Kluge, Karl: Welt-Totenfeier f. gem. Chor, Sopr. u. Bar.-Soli, Posaunen und Orgel. Edition zeitgenöss. Tonsetzer, Berlin.

Knab, Armin: Zeitkrank. Chorwerk (a cap.) aus Gedichten v. Guido Gezelle. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Kromolicki, Jos.: op. 15 Fünf Mariengesänge f. Männerchor. op. 16 Alleluja. Ein Festgesang f. Ostern f. gem. Chor, 2 Tromp., 2 Pos. u. Org. Böhm & Sohn, Augsburg.

Lendvai, Erwin: Heimkehr vom Werk f. Männerchor. Kistner & Siegel, Leipzig.

—: op. 57 Stahlklänge f. Männerchor. Hampe, Hannover.

Löwe, Joh. Jak.: Arien mit Ritornellen (A. Rodemann). Ad. Nagel, Hannover.

Lualdi, A.: Due pezzi corali a 3 voci feminili; Tre pezzi corali a voci miste. Ricordi, Milano.

Maasalo, Armas: 54 finnische Volkslieder f. Ges. m. Pfte. Fazer, Helsingfors.

Masetti, E.: Canti popolari Emiliani. Ricordi, Milano.

Mathes, Richard: Den Gefallenen zum Gedächtnis. Männerchor. Leuckart, Leipzig.

Méry, J.: op. 20 u. 21 je 2 Lieder m. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Milhaud, Darius: Psalm 121 f. Männerchor. Univers.-Edit., Wien.

Oddone, Elisabeta: Canzionero popolare dell' Italia settentrionale. Ricordi, Milano.

Rosenmüller, Joh.: Lamentationes Jeremiae Prophetae (F. Hamel). Nagel, Hannover.

Saffe, Frd.: Unser geistliches Lied. Kleines Chorbuch. Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen.

Schüler, Karl (Magdeburg-West): 24 Choräle für 2 Singst. u. Geige triomäßig gesetzt; Reformationskantate f. Sopr., Baß, Chor, Orch. u. Org. noch ungedruckt.

Szendrei, Alfred: Allerlei Arbeit f. Männerchor. Otto Forberg, Leipzig.

Trunk, Richard: op. 60 Von der Vergänglichkeit. Drei Gesänge f. Männerchor mit Vor- u. Zwischenspielen f. Org. Leuckart, Leipzig.

Vannay, János op. 6: 3 Stimmungsbilder f. Singst. m. Klav. Bard, Budapest.

Weisz, Paul: op. 19 Sechs Lieder m. Pfte. Tublin, Wien.

Wiedemann, Max: op. 9 Erdgeboren; op. 10 Gebet; op. 11 Du deutsches Lied. Für Männerchor. Hug, Leipzig.

III. BÜCHER

Bach, E. J.: Die vollendete Klaviertechnik. Wölbling, Berlin.

Biehle, Joh.: Die Tagung f. Orgelbau in Berlin. Bärenreiter-Verl., Kassel.

Boni, G. B.: Scuola pratica d'armonia senza maestro. Samul, Fermo.

Bruck, Boris: Wandlungen des Begriffes Tempo rubato. P. Funk, Berlin SW 48.

Casella, Alfredo: Die Entwicklung der Musik in der Geschichte der perfekten Kadenz. Chester, London (Hug, Leipzig).

Du Moulin Eckart, Richard Graf: Cosima Wagner. Drei Masken Verlag, München.

Fellerer, Karl Gust.: Grundzüge der Geschichte der kath. Kirchenmusik. Schöningh, Paderborn.

Grace, Harvey: A handbook for choralists. Novello & Co., London.

Jelmoli, Hans: F. Busonis Zürcherjahre. Gebr. Hug, Leipzig u. Zürich.

Kruse, Georg Rich.: Reclams Opernführer. 2., erweit. Aufl. Reclam, Leipzig.

Lachmann, Robert: Musik des Orients. F. Hirt, Breslau.

Lourié, Isabella, Pianistin: Lebenserinnerungen. Schellenberg, Wiesbaden.

Ninck, Martin: Schumann und die Romantik in der Musik. Kampmann, Heidelberg.

Norlind, Tobias: Konzert- und Opernlexikon Heft 1. Klio-Verl., Stockholm.

Reisert, Karl: Aus dem Leben und der Geschichte deutscher Lieder. Herder, Freiburg i. Br.

Reuter, Fritz: Methodik des musiktheoret. Unterrichts auf neuzeitl. Grundlagen. Klett, Stuttgart.

Sachs, Curt: Geist und Werden der Musikinstrumente. Dietr. Reimer, Berlin.

Unger, Wilhelm: Beethovens Vermächtnis. H. Sieger, Köln.

Vetter, Walther: Das frühdeutsche Lied (2 Bde.). Helios-Verlag, Münster i. W.

Waltershausen, H. W. v.: Dirigentenerziehung (Musikpädagog. Bibliothek, Bd. 4). Quelle & Meyer, Leipzig.

Widor, Ch. M.: L'orgue moderne. Durand, Paris.

Wolf, Joh.: Geschichte der Musik in allgemeinverständl. Form. Quelle & Meyer, Leipzig.

Wutzki, Anna Charlotte: Cherubin. Musikalische Novellen. Gust. Bosse, Regensburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

ÜBER GESTALT UND SINN VON KAMMERKONZERT, KAMMERSINFONIE UND KAMMEROPER

VON

SIEGFRIED GÜNTHER-BERLIN

Unser Lebensrhythmus ist ein anderer geworden. Zwar sind seine Elemente die ewig gleichen. Aber ihre Ordnung, ihr Metrum ist ein verwandeltes, ist ruheloser, kurzatmiger geworden. Dort, wo das Dasein innerhalb dieser Wandlung eine ausgesprochene Zweckrichtung erhielt, brachte solche Umstellung eine Entfernung vom Kosmischen, da sie in ihren Richtungstendenzen und in ihrem Zeitmaß eine Kontemplation, ein ruhendes Verbundensein mit vitalen und künstlerischen Erscheinungen nicht mehr zuließ. Somit ist auch der Kunst, insbesondere dem Kunstproduzieren dort eine veränderte Situation geschaffen. War die Lage stärker nun zweckbetont, so mußte auch Künstlerisches diesem Gesichtspunkt sich unter- und einordnen, sofern es die Konjunktur zu nutzen gedachte und nicht sich selbst treu sich auf seine eigenen Naturgegebenheiten beschränkte. Mit solcher Zweckbetontheit alles Künstlerischen mußten sich demzufolge andere Formungsbedingtheiten ergeben, andere Erscheinungsbilder, die, gemessen an den bisherigen Normen künstlerischen Schaffens und Seins, als unkünstlerisch angesprochen werden müssen. Es fragt sich dabei aber, ob nun solcher Wandel nur zutrifft auf das mehr Äußere der Erscheinungsform oder ob er an das Eigentliche der Werkwerte selbst und ihrer Einordnung in das Lebensganze, ob er auch an die Grundbedingtheiten des Schaffens und Empfangens rührt.

Die eine Veränderung, wie sie aus der umgestalteten Zweck- und Zielgerichtetheit heutiger Kunst resultiert, ist die ihrer Raum- und Zeitbedingtheiten, ihrer rein distanziellen Artung. Kinostil im Sehen und Sprechen, Ausschnitt des Wesentlichen aus dem Erlebnis (in ihrer Berechtigung gestützt von manchen Ergebnissen der neueren Psychologie), Bilderfolgen in Schlaglichtart und -tempo, Kurzgeschichten, kammermusikalische Kurzformen sind hier die greifbaren Erscheinungen. Da dürften einmal allenthalben Verwandlungstendenzen rein quantitativer Art am Werke sein. Es mag darin im Gebiete des Musikalischen das Aufgeben unübersichtlicher oder schwer erfaßbarer Großformen zugunsten eines leichteren Auffassens und Überblickens, weil auf zeitlich kürzere Strecken beschränkt, erkannt werden. Es sei dabei vielleicht die Möglichkeit gesehen, ohne große Hörvertrautheit, ohne Eingewachsensein in die musikalische Kultur bedeutender Vergangenheiten, unter dem Eindruck des »Musik als Erholung«, als Umschaltung vom Alltäglichen im Rhythmus desselben, als Reaktion auf den Alltag durch Reizwechsel, in heutige Zusammenhänge gestellt zu werden. Es mag neben diesen mehr umfänglichen,

quantitativen Minustendenzen eine andere erkannt sein, die in dem Aufgeben der Kompliziertheit, in dem durchsichtiger und einfacher Machen außerdem den Weg erblickt, in der Musikentwicklung zu einer Situation zu führen, da *alle* Menschen und *alle* Kunstwerke sich auf einer mittleren Linie deshalb begegnen, weil die Kunst in dem hier gekennzeichneten Entwicklungsgange scheinbar Anspruchsvolles, als historisch überwunden angesehen, abstößt und sich unter dem Druck von Zeitforderungen der Haltung, den Bedürfnissen und den Fähigkeiten der Masse annähert.
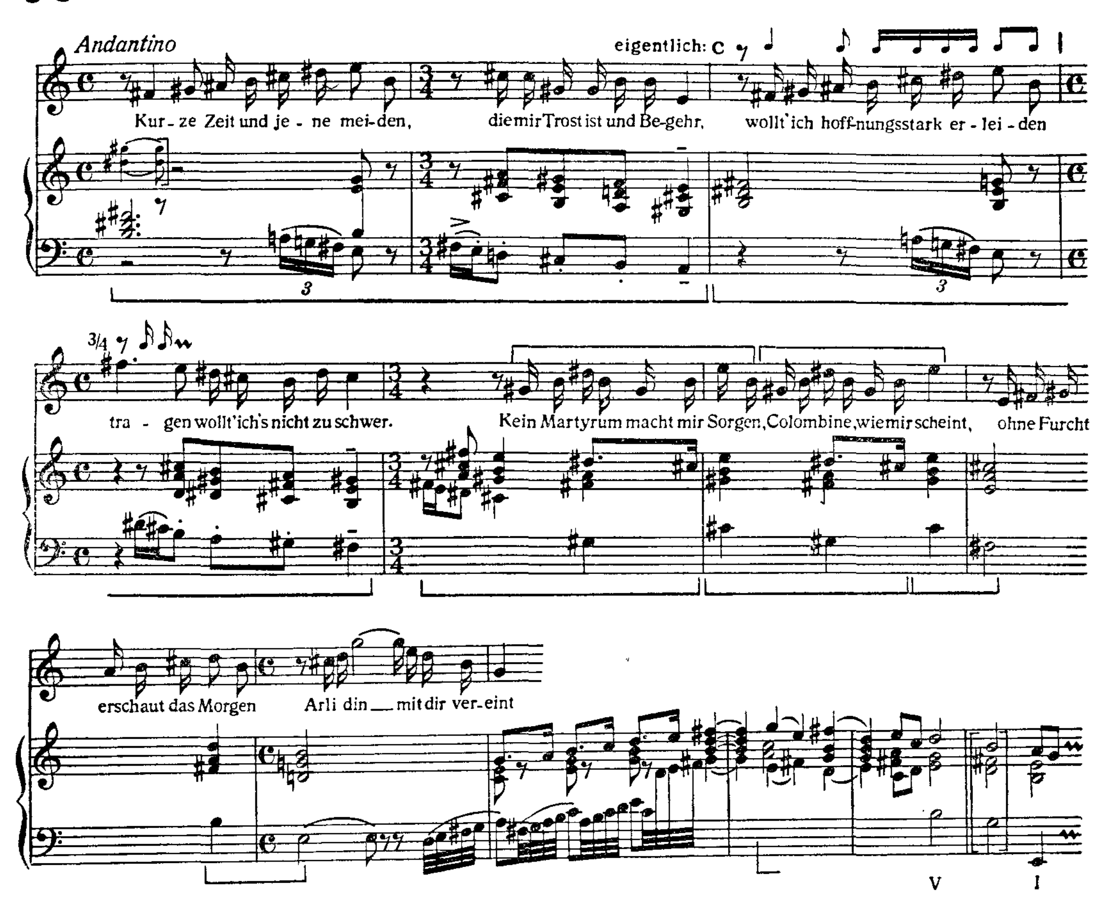
Für die Anbahnung eines Vergleichs zwischen schaffendem Musiker und hörenden Laien spricht nachdrücklich die Tatsache, daß die Herabminderung der Anforderungen, die manche heutigen Werke an das Hören und Auffassen stellen, solches Mittelmaß anzustreben scheinen, das allgemein verbindlich werden könnte. Schauen wir vorerst auf nicht eigentlich Musikalisches, so zeigt die Kammeroper in ihrem Ausschalten des eigentlich und stark Individuellen in der Handlung die Möglichkeit, dem Zuschauer das Hineinprojizieren seiner eigenen Person in das Bühnengeschehen zu erleichtern, um so mehr, als die Erstrebung nur typisierter Gestalten hohen Kurswert hat. Im rein Musikalischen kommt ihm die mehr oder minder stark erscheinungsmäßige Kurzform entgegen, das Wollen in eine Leichtübersehbarkeit, die entweder an primitive Formen anknüpft, welche natürlich erfaßbar sind, oder die durch ihre Konzidenz zum plastischen Begreifen zwingen.

Das Herausstreben aus einer barocken Komplikation der Strukturen scheint überall gleichfalls für ein wesentliches Herabmindern des Quantitativen und damit auch der an die Hörer zu stellenden Ansprüche zu sein. Somit müßte diese Kunstentwicklung naturgemäß zu einer Situation hinführen, in der zwischen geschaffenem Werk und konsumierendem Publikum keine Barriere mehr aufgerichtet ist und der Reiz des Werkes im Subjekt sich ungehemmt auflöst. Damit wäre die Kunst in die Sphäre der Volksmusik zurückgerückt (wenn es diese überhaupt einmal im wahrsten und umfassendsten Sinne des Wortes gegeben hat!). Zumindest bedeutete also das Entstehen und Wachsen unserer heutigen Kammerformen ein erstes Anzeichen für die Beschreitung eines Weges, der schnurgerade in das Ideal einer Volksmusik und zur Utopie einer die ganze Menschheit gleichmäßig erfassenden einheitlichen Musikpflege führte.

Oder nicht? Vielleicht sogar das Gegenteil? Es ist also vorerst einmal zu untersuchen, ob gewisse Anzeichen einer erstrebten größeren Plastizität der Formung wirklich Kräfte sind, die in eine bestimmte populäre Haltung der Kunstwerke hinwollen — populär in dem Sinne, daß sie sich in dem Maß ihrer Begreifens-Ansprüche auf das Fundamentale beschränken, was mit einem Mittelmaß an ästhetischem und begabungsmäßigem Erfassen-können zu erwerben ist.

Ein kurzes, aber doch in gewissem Sinne geschlossenes Satzstück, wie es folgendes Beispiel aus G. Francesco Malipieros »Falscher Arlekin« darstellt,
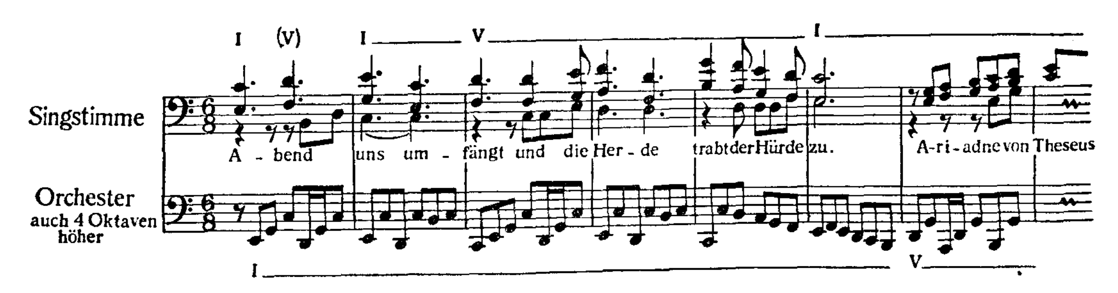
scheint der Forderung nach volkstümlicher Greifbarkeit doch geradezu entgegenzukommen:



Und doch sind hier nicht solche Kräfte, sondern durchaus konträre am Werk, sind Gestaltungstendenzen herrschend, die wohl greifbares, primitives Formgut dem zu schaffenden Objekt einverleiben. Man sehe aber auf die improvisierend freie Art der Dehnungen des formalen Untergrundes, die einmal dem Wortakzent entspringen (*tragen* wollt ich's), zum andern ein rein ästhetisches Spiel mit Formteilen sind, deren Längen- oder Schwerewert sich äußerst labil verschiebt. Wird weiter in Erwägung gezogen, daß in manchen stark konstruktiv und deshalb doch eigentlich ganz klar greifbaren Sätzen heutiger Werke der Gedanke kontrastierender Anlage der Klassik festgehalten wird, der Stil derselben aber in einer weiter zurückliegenden Periode (Barock oder Renaissance) seine Vorbilder sieht (man sehe dazu auch die Formübersichten in Alfredo Casellas »Concerto per due Violino, Viola e Violoncello«, wie auf Arnold Schönbergs opus 9 »Kammersinfonie«), so ist in diesem feinen Spiel

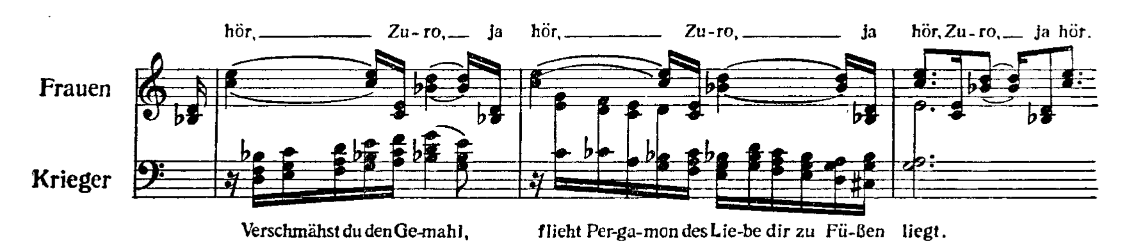
des Verkoppelns und Lösens von wesensgegensätzlichen Bauwerten ein Gipfel ästhetischen Verhaltens vorausgesetzt, der zum Volkshaften nicht hin-, sondern entschieden wegführt. In all diesem Auflösen bestehender formaler Bindungen und in dem gleichzeitigen Zurückgehen auf grundlegende Strukturen liegt doch mehr ein letztes Wegschreiten vom fundamentalen Volkstümlichen, als seine Wiedererstrebung. Eng damit im Zusammenhang steht die immer wieder in Angriff genommene Feinerung des Liniengewebes, die entweder in einer Aussparung des Stimmennetzes ihr Heil sucht, oder seit Schönbergs und Schrekers Kammersinfonien stets von neuem danach strebt, überpolyphones Liniengewebe mit absoluter Deutlichkeit und Übersehbarkeit (im akustischen Sinne!) zu vereinen. Innerhalb unseres Literaturkreises sei dieserhalb nur auf Paul Dessaus »Concertino« und auf Casellas schon erwähntes Werk verwiesen, auf Ernst Tochs »Konzert für Violoncello und Kammerorchester opus 35«, auf einzelne Stellen in Hermann Wunschs »Kammerkonzert für Klavier und kleines Orchester opus 22«. In der Folge solcher Erscheinungen liegt die gesteigerte Delikatesse des Klanges, der Besetzungsauswahl an sich und der ganzen feinschmeckerischen Behandlung des Instrumentationssatzes, die eine ungewöhnliche artistische Höhe erklimmt. Erwin Schulhoffs »Concertino für Flöte, Bratsche und Kontrabaß« und Dessaus schon genanntes »Concertino« sind die Schulbeispiele einer Musik, die sich auch in dieser Hinsicht einer letzten Differenzierung zuwendet, während sie nur mehr äußerlich einer leichteren Faßbarkeit zuzusteuern scheint.

Auch klangliche, harmonische wie tonale Tendenzen scheinen ins volkstümlich Einfache zurückzubiegen, wenn sie sich klarer als vorher auf grundlegende, auf Primitivmittel zurückbesinnen, verraten aber in Wirklichkeit ein letztes Erreichen des l'art pour l'art-Standpunktes. Im Anfang von Darius Milhauds »Verlassener Ariadne« finden wir ein solches Spiel mit dem Reiz zwischen Altüberkommenem und Neugewolltem. Das labile Erscheinungwerden verschleierter Primitivkadenzen von kurzer Ablaufszeit über langen Groß-



kadenzierungen zeigt auch hier kein Loskommen von eigentlicher Artistik in eine gesunde Volkshaftigkeit. Die Gestalt wirkt selbst an solchen Stellen mehr greisenhaft als kraftvoll urwüchsig, mehr senil denn zeugend. Dem nicht für höchste künstlerische Feinheiten geschulten Sinne wird das Sekundäre —

die Kompliziertheit der Erscheinung — bei weitem mehr auffallen, als die betonte Primitivität, die nur ein für den wahren Bau gekoppelter Strukturen wacher Sinn feststellt. Wir können gleiche Strebungen im Gebiet der Rhythmik feststellen, die zwar vom elementar Rhythmischen, von der ungebundenen Beschwingtheit volklicher Bestände her intensiviert wurden, und, um deren Möglichkeiten wissend und bereichert, die Durchsetzung erstarrter Schemata mit Stärke betreiben. Doch hat auch hier künstlerisches Vermögen Naturwerte aufgesogen. Nicht dagegen ist der umgekehrte Vorgang zu buchen. Im Melodischen weiß eine Linienführung, die losgelöst ist von rhythmisch-formalen Bedingtheiten, wohl um die kinetischen Energien einer nicht kunsthaft gebundenen Erformung. Doch ist auch hier Neugewonnenes im gegenwätigen künstlerischen System bereits erstarrt. Selbst in der klanglichen Potenzierung einzelner Linien erliegt das Sehnen nach Primitivität der artistischen Einstellung. Das gewohnte Phänomen der »Zweistimmigkeit« tritt in unserm Bei-



spiel beim Durchschnittshörer unbedingt in den Hintergrund, während das Neue der »klanglichen Potenzierung jeder Einzellinie« und darüber hinaus der anders gearteten harmonischen Verknotungen ungewohnte Breite beansprucht.

So sehen wir schon diese Und-Summe der Strukturerscheinungen heutiger Kammerkunst durchaus quer stehen zu einer anderen, nicht existierenden, die durch ein Rückschrauben ihres quantitativen Gehaltes und ihrer Ansprüche in eine mittlere Norm der Masse leicht faßlich scheinen würde. Im Gegenteil scheint gerade jedes quantitative Diminuendo im Gebiet der künstlerischen Erscheinungswerte von hier aus gesehen ein qualitatives, um so nachdrücklicheres Crescendo als Notwendigkeit mit und nach sich zu ziehen. So bedeutet unsere heutige Kammerkunst in ihrer entschiedenen Abwendung von einer höchstgesteigerten, anspruchsvollen, formalen und potentiellen Anlage nicht ein Hinstreben in eine Volks- und Massenkunst, in eine Nivellierung aller Schichtungen bei Kunstwerk und Kunstempfangenden. Sie ist als Gesamterscheinung, als Gestalt, wie in ihren einzelnen Elementen vielmehr Ergebnis höchster Verfeinerung, letzter Steigerung im ästhetischen Sinne, bedeutet eine völlige Aufspaltung der natürlichen Gründe zwischen Künstler und kunstgebildetem Laien einerseits, der Masse der Hörer andererseits. Zwar steht in dieser Entwicklungskurve neben dem Streben nach diffizilster indivi-

dueller Verfeinerung das Aufnehmen elementarer, volkhafter Kräfte, die ins Große, Weite, Verbundene führen wollen. Sehen wir aber auf eine in unserem Zusammenhange außerordentlich wichtige Erscheinung, wie Ludwig Webers »Christgeburt-Kammerspiel« es ist, so zeigt sich da, daß die erdverwurzelten Kräfte zwar restlos assimiliert sind. Doch haben nicht die Volkskräfte die Musik aufgesogen, sondern umgekehrt resorbierte das Künstlerische Volkläufiges, ohne daß die Situation sich entscheidend veränderte. Und selbst, wenn diese sich irgendwie umgeformt hat, so ist es nicht zu einer eigentlich qualitativen Andersordnung gekommen. In Ludwig Webers Werk zeigt sich die andere Lage am deutlichsten, freilich ohne sich in den Elementen wie im Gestalthaften völlig aus Technik und Geist der Artistik lösen zu können und eine neue Synthese zu finden.
Aus alledem spricht erneut die Notwendigkeit, das Unmögliche einer auf mittlere Normen gebauten Allgemeinkunst zu erkennen. Schichtungen innerhalb des Musikkönnens, des Schaffens wie des Musikauffassens, des Empfangens, innerhalb alles Geistigen überhaupt, werden immer stark ausgeprägt sein. Zwar sind das nicht Schichtungen nach Lebenswerten, also auch nach solchen des Heutigen, Vergänglichen. Wohl aber bedeuten sie eine Staffelung nach Kunstwerten und damit nach überzeitlichen Kriterien. In der Erkennung solcher Gegebenheiten entfällt aber die Annahme der Erreichung einer auf das Mittelmaß gegründeten Kultureinstellung und Kulturhaltung, sowie der auf sie gegründeten Werke, wird eine allgemein verbindliche Musikpflege, die aller Differenzierung entbehrt, zur Utopie. Die Aufgabe starker individueller Differenzen, die bei ihrem Vorhandensein in Führer und Geführte scheiden lassen, wird damit als Phantom erkannt. Die menschliche, geistige, künstlerische Autorität rückt in eine neue Beleuchtung.

DER GEIST IM WERKE HINDEMITHS

EIN BEITRAG ZUM VERSTÄNDNIS DES MUSIKALISCHEN KUNSTWERKS DER MODERNE

VON

ERICH BENNINGHOVEN-WIESBADEN

Die Tat Hindemiths ist die großartige Voraussetzungslosigkeit in der Musik. Freilich wird hier mit aller Überlieferung gebrochen: Das Revolutionäre und die Gesetztheit, die Farce und der Ausdruck, Technik und Kunst stehen sich gegenüber. So behaupten es wenigstens die Gegner. Angeblich wird hier die Beschaulichkeit mißachtet, das Geliebte verpönt, und Melodie? Wer wagt es, die Beherrscherin der Musik zu entthronen? Unerhörte Anmaßung, sich über sie lustig zu machen, bedauerliche Verirrung unserer an

Verirrungen so reichen Zeit, Vergewaltigung der Natürlichkeit. Das Schlagwort der »Atonalität« fällt, wenn man vom Cardillac spricht; überhaupt, wer kann ihn sich mit Muße anhören? Deren ästhetisches Empfinden frei von allen natürlichen, jenes beherrschenden Regeln nach aufregenden Sensationen hungert, deren Verbohrtheit der Sinne der Sinn für Synkopen die Erfüllung ihrer musikalischen Ambitionen bedeutet. Bemitleidenswerte Menschen, die Geduld haben, dem Irrsinn Gehör zu schenken.

Die Haltlosigkeit solcher und ähnlicher Einwände zu widerlegen, wäre ebenso lächerlich wie im Grunde zwecklos. Die Größe ist in der Geschichte der Zeit immer verkannt worden, weil sie in ihrer Vorausahnung den Keim zu einer neuen Entwicklung legte. Und wer wollte es bezweifeln, daß die Geschichte der musikalischen Ästhetik an einem Wendepunkt steht? Die Schwesterkünste der Musik haben sich zum Teil von dem überlieferten Dogma losgemacht und sind Bahnen gefolgt, die ihnen der veränderte Zeitgeist, der veränderte Rhythmus des pulsierenden Lebens gewiesen haben. Wir sehen heute anders als gestern, aber wir hören immer gestern? Auch die Musik hat das Schema von gestern abgestreift und ein neues Gewand angezogen.

Der Mann, der mit diktatorischer Kühnheit den Schlußstrich unter eine jahrhundertelange Entwicklung setzte und mit unerbittlicher Unsentimentalität die letzten Konsequenzen aus artistischen Sportrekorden und einer überspitzten Nuancierung des musikalischen Ausdrucks zog, ist *Paul Hindemith*.

Das Leben ringt nach künstlerischem Ausdruck und sucht sich in ihm zu begreifen. In einer geistigen Orientierung ordnen sich die Zielpunkte des Alltäglichen zum Verständnis seiner Eigenheiten. Das Visuelle sucht Farbe und Form in ihrem Wesen zu erfassen, der Tonsinn strebt die klanglichen Wesenheiten in ihrer Besonderheit aufzunehmen. In *dem* Sinne hat die Kunst das Ewige gefangen, daß sie das Gleichbleibende vom Zufälligen sondert und der Beharrlichkeit den Ausdruck einer Wesenheit verleiht. Damit ist die Kunst zur Zeitlosigkeit berufen. Die geistige Realität ist realer als ihr materieller Widerschein. Über die Zufälligkeit erhebt sich ihr innerer Gehalt.

Auch die Musik ist keine Abstraktion, sondern irgendwie mit der physischen Wirklichkeit verbunden. Diese Tatsache kommt rein äußerlich schon dadurch zum Ausdruck, daß erst der Mensch als ihr Sprachrohr sie zum Leben erweckt. Die Natur malt, formt, aber sie dichtet und musiziert nicht. Daß aber gerade das Dichterwort und die Musik da ihr Bestes hergeben, wo es ihnen am unmittelbarsten gelingt, den Naturlaut aufzunehmen, ist eine Feststellung, die nicht im Rahmen dieser Betrachtung erörtert werden soll.

Die Musik ist erdgeboren und empfängt dort ihr Größtes, wo sie imstande ist, unvermittelt ihren irdischen Charakter zur Entfaltung zu bringen. Hören wir aus den Werken unserer großen Meister nicht den Rhythmus der lebendigen Zeit, aus deren Schoß sie erzeugt sind? Das Barocke und das Pathos der Diktion, die Spielerei und der flüssige Stil, das historische Schicksal und die er-

habene Getragenheit, alles das sind Wechselbeziehungen, die in ihrer inneren Verbundenheit sich als Ausfluß einer und derselben geistigen Bewegung darstellen. Die Relation zwischen der empirischen Darstellung und ihrem klanglichen Ausdruck ist oft tiefer, als wir uns gemeinhin diese Verbundenheit zu denken pflegen.

Dieser Zusammenhang wird durch den schöpferischen Akt des Menschen zum Bewußtsein gebracht. Diese Ideenassoziation wird erst psychologisch als solche erkannt in dem Augenblick, in dem der Künstler in sie eintritt. Sie ist ein ungeheures Spielfeld für die Individualitäten, die sich des fruchtbaren Bodens bemächtigen, um aus ihm die reife Frucht zu ziehen. Diese Tat ist die eigentliche Geburtsstunde der Musik. Aus dem Boden einer gedanklichen Grundlage erhebt sich als köstlichste Gabe die Sinnlichkeit als Schönheit. Sie erhält ihre Eigenart durch das Wesen des sie Erzeugenden, des schöpferischen Menschen. Die Totalität der Persönlichkeit wird in dem Urgefühl, in dem Wunder des sinnlich wahrnehmbaren Klanges, aufgenommen.

Diese Vorbemerkung war nötig, um dem Geist des Hindemithschen Werkes näher zu kommen, das mehr als jedes andere für die Bestrebungen unserer Zeit charakteristisch ist und unserem gegenwartsnahen Empfinden einen entsprechenden Ausdruck zu geben vermag. Die Parallelen in diesem Punkt ließen sich sehr weit ziehen, ich will mich aber darauf beschränken, nur an einzelnen Stellen auf die Grundgedanken, die ich oben entwickelt habe, in ihrer Anwendung auf die heutige Zeit einzugehen.

Wir lernten eben zwei Faktoren als den musikalischen Ausdruck bestimmend kennen: Die Zeit und der in ihr stehende Mensch, physikalisch ausgedrückt der zeitliche Ablauf und der ihn beherrschende Rhythmus, begrifflich deduziert die horizontale Linie und der vertikale Einschnitt. Auf dieser letzten, rein abstrakten Formulierung ist das Werk Hindemiths aufgebaut.

Mit dieser Festsetzung sind wir sogleich an eines der Kernprobleme von kultureller Bedeutung gestoßen, für das das Hindemithsche Werk den bezeichnenden Ausdruck gibt: die Tendenz zur Vereinfachung einerseits, zur Vereinheitlichung andererseits. Beide Richtungen sind in der modernen Partitur mit schärfster Konsequenz durchgeführt. Das Element der Hindemithschen Formensprache ist ihre lapidare Kürze. Die Gedrängtheit der Diktion gibt dem neuen Klangbild ihr eigenartiges Gesicht. Alles, was zu sagen ist, muß in einer möglichst knappen, aber eindeutigen Formulierung wiedergegeben werden. Diese Prägnanz des Ausdrucks gibt der neuen Musik etwas ungemein Bezwingendes. Jeder bauschigen Phrase abhold, gilt es eine Formensprache anzuwenden, die in ihrer Schmucklosigkeit, aber inneren Folgerichtigkeit Sympathie abzwingt. Vielleicht rührt gerade von dem Bestreben, der musikalischen Faktur, ohne ihren eigenen Gesetzen Zwang anzutun, eine möglichst kurz gefaßte Position zuzuteilen, der Eindruck der Ehrlichkeit und Gründlichkeit her, den man beim Anhören eines Werkes von Hindemith hat. Man hat

entschieden den Eindruck: das hat alles so und nicht anders gesagt werden müssen.
Mit dieser Rationalisierung aller Mittel, die mit einem Minimum an Aufwand ein Maximum an Ausdrucksvermögen erreichen will, und die für die heute herrschenden künstlerischen Richtungen von allgemeinerer Bedeutung ist, verbinden sich bei Hindemith eine Reihe höchstpersönlicher Eigenschaften und Fähigkeiten, die seinem Werk ihr eigenartiges Gepräge geben.
Wenn ich vorhin von einer begrifflichen Grundlage des Hindemithschen Werkes sprach und als ihr Wesen die lineare Entwicklung, rein kompositionstechnisch gesprochen, erkannte, so bedarf diese Festlegung noch einiger Ergänzungen. In der Tat, hier ist alles Fluß, Entwicklung, rastloses Drängen zu neuer, überraschender Gestaltung. Ja, der Fluß der musikalischen Diktion ist bei Hindemith zuweilen so stark, daß man mit einiger Berechtigung von einer unendlichen Melodie im Sinne Wagners sprechen könnte. Unterstützt von einer ungeheuren Vitalität der Ausdrucksfähigkeit und Dynamik, ergibt sich ein Klangbild von bezwingendem Eindruck. Es gibt der künstlerischen Produktivität freien Raum zur Entfaltung. Dabei ist der architektonische Zusammenhang nicht das willkürliche Spiel freier Energien, sondern die organische Bindung gesammelter Kraft. Er ist nicht das Produkt einer Überlegung, sondern das freie Spiel der in sich selbst beruhenden Genialität. Das ist es, was uns bei Hindemith immer so in Erstaunen setzt: die Harmonie der Kräfte in einer Natürlichkeit, die von *der* Natürlichkeit nur so weit getrennt ist, wie *die* Musik von der uns zugänglichen.
Das Gefühl wird bei Hindemith neu empfunden und gestaltet. Es stellt sich nicht als Seele dar, sondern als ihre Projektion in eine Ebene, deren Verhältnis der Beziehungspunkte Mathematik ist. Innere Motivierungen werden aus einer Konnexität organischer Beziehungen gesehen, die sozusagen durch die physikalische Methode bestimmbar sind. Die großartige Architektonik des musikalischen Gedankens, die reiche Verästelung des thematischen Aufbaus, das polyphone Zusammenspiel, sie alle sind im Grunde nichts weiter als der Ausdruck einer mit schärfster Konsequenz durchgeführten Verdinglichung des seelischen Erlebens. Die imponierende Unerbittlichkeit, die zwingende Logik, die der modernen Partitur eigen ist, gehören mit zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten im Werke Hindemiths.
Diese große Aktivität wird von einem Intellekt beherrscht, der der Intensität des Gefühls in nichts nachsteht. Wir haben hier einen Fall, wo ein starkes Gefühlsleben restlos von einem überragenden Verstand durchdrungen sich zu einer neuen Synthese erhebt. Von dieser Einheit der gestaltenden Form und eines gebändigten Affekts geht eine starke Überzeugungskraft aus.
Der Klang ist substantieller Geist geworden. Alles ist beherrscht von den Ausstrahlungen eines überaus kultivierten Intellekts. Daher mag es vielleicht kommen, daß sich die Struktur des Klangbildes zuerst an den Verstand richtet,

ehe sie rein gefühlsmäßig erfaßt wird. Vielleicht rührt daher auch der Umstand, daß diese Musik in der reflektorischen Betrachtung ihre stärkste Wirkung ausübt. Deshalb scheint mir der Ausdruck Technik im Sinne einer vorwiegend zerebralen Wirkung in der Musik nicht durchaus unangebracht zu sein. Nur sei damit kein Unwerturteil ausgesprochen, sondern unsere Unfähigkeit, das, was sich uns als Einheit bietet, als solche zu erkennen. Erst im Wege der psychologischen Rekonstruktion wird diese Einheit als Einheit erkannt.

Die Beziehung auf die seelische Struktur der Gegenwart wäre in dieser Hinsicht nicht uninteressant. Unsere Kultur droht durch das Übermaß der veräußerlichenden Technik zu ersticken. Der Wiederaufbau auf einer geistigen Grundlage ist das Problem der Gegenwart. Die Welt ist in Kultur und Zivilisation auseinandergefallen. Wer gibt das einigende Band? Es ist die schönste Aufgabe der neuen Musik, den kulturellen Zerfall im Reich der Töne zu bannen. Die kommende Generation, die auf dem Cardillac aufbaut, wird sich erst seines wahren Wertes bewußt werden.

Die vielerörterte Frage über das Wesen der Kunst wird bei Hindemith erneut zur Diskussion gestellt. Denken wir an die klassische Formulierung *Kants* oder *Schillers:* der Ausgleich der sittlichen, geistigen und physischen Kräfte, das Spiel der Imagination mit den Denkgebilden des Intellekts, die Harmonie zwischen Sein und Seinsollen. Wie würde sich Hindemith zu dieser Fragestellung verhalten? Sicherlich durchaus nicht ablehnend. Die Tatsache der Wirkung der Kunst ist ja nicht vom Standpunkt einer rationalistischen Stellungnahme aus zu beurteilen, sondern beruht auf dem Erleben der Allheit der menschlichen Kräfte. Daß dieses Erlebnis zwar keine Denknotwendigkeit, keine Verstandeskategorie, aber dennoch ein Erlebnis ist, das mit ganz geringen Abweichungen von allen Menschen gleich empfunden und gewertet wird, ist eine Tatsache, die auch *Kant* bewußt war. Dieses Erlebnis bedeutet für den empfindenden Menschen etwas Großes. Der Geist ist seiner ihn beengenden Fesseln ledig und bewegt sich auf seinem eigenen Gebiet. Das Bewußtsein einer höheren Ordnung der Dinge erhebt den über die Zufälligkeiten erhabenen Menschen hinaus in die Sphäre des Ewigen. Daher die auf tiefstem seelischen Erfassen beruhende Zufriedenheit des künstlerisch empfangenden Geistes.

Es fragt sich, ob die Musik *Hindemiths* uns in den gleichen Zustand zu setzen vermag. Für mich tut sie es nicht. Dieser großangelegte Geist verliert sich nicht in der Überdimensionalität, sondern bewegt sich innerhalb der Dimensionen, deren Grenzen durch eine rein empirische Methode bestimmt sind. Kunst ist hier als potenzierter Ausdruck realer Möglichkeiten gewertet, als eine geistvolle Sublimierung empirischer Wesenheiten. Mit dieser Feststellung steht und fällt das Werk Hindemiths. So gern ich es heute anerkenne, so skeptisch stehe ich seiner dauernden Geltung gegenüber. Wohlgemerkt: hier heißt es keine

Urteile fällen, sondern Empfindungen projizieren. Aber ich glaube, das Schicksal des Hindemithschen Werkes bewegt sich unterhalb der Grenze, wo Leben und Kunst sich im Kunstwerk die Hände reichen. Es wird dem Schicksal eines interessanten Zeitdokumentes verfallen sein. Fürwahr: eines interessanten!
Eine neue Periode der Musik beginnt in dem vorher gedeuteten Sinn einer vorwiegend zerebralen Wirkung der klanglichen Faktur. Das Zeitalter der Aufklärung scheint neu heraufbeschworen zu werden. Klarheit, Bewußtheit, Selbstbewußtsein, Vertrauen in die eigenen Kräfte, das alles drückt sich in der subtilen Ausfeilung der modernen Partitur aus. So wenig jemand an dem künstlerischen und wissenschaftlichen Ernst des 18. Jahrhunderts zweifelt, so wenig sollte man auch gegen den Ernst Bedenken äußern, mit dem hier neue und fruchtbare Wege gesucht und gefunden werden.
Mit der Aufklärung in der Musik verbindet sich das Problem der Sachlichkeit in dem Sinne einer Verselbständigung des überindividuellen Tonsinnes. Was ist nicht alles dafür und dagegen geredet worden? Ich wage zu behaupten: Das Musizieren aus dem Geiste der Objektivität ist herrlich. Hier verläßt der Klang den ihm durch die Individualität gewiesenen Bereich und folgt den Bahnen seiner eigenen Gesetzlichkeit. Das persönliche Gefühl wird bei Hindemith zu jener köstlichen Vibrierung und inneren Bewegtheit, die das Kennzeichen des sprühenden Temperamentes sind. Ja, man kann bald sagen: die starken Spannungen, die dauernde explosive Geladenheit des Stoffes haben etwas Pathologisches. Man kann mit einiger Berechtigung von einem nervösen Musikantentum sprechen. Die Grenzen zwischen der natürlichen Lebensgesetzen folgenden Gesundheit des seelischen und geistigen Empfindens und exaltierter Überreiztheit sind zuweilen etwas verwischt. Übrigens: ein typisches Merkmal der seelischen Verfassung der Menschheit in der Gegenwart!
Wir haben das Wesen der Hindemithschen Musik in der positivistischen, aufbauenden Form der Nebenordnung von organischen Tonkomplexen erkannt, in denen das konzertante Spiel mit der markanten Zielstrebigkeit sich fortentwickelt. Darüber hinaus wird jeder musikalische Gedanke zum Symbol. Der synthetische Vorgang, der in der kraftgesättigten Eigenwilligkeit rhythmischer Energien beschlossen liegt, interessiert uns wie durch seinen Aufbau, so durch seine sinnbildliche Bedeutung. Dem musikalischen Ausdruck wird ein Spiegel vorgehalten und gesagt: das bist du in primitiver Originalität. Besinne dich auf deine Funktion. Sie ist atendenziöse Rationalität.
Möge sich der Gesundungsprozeß der Musik unserer Tage im Hinblick auf das Werk Hindemiths vollziehen, das die Katastrophe der romantischen Sehnsucht, die Apotheose des objektivierten Gefühls ist!

EXOTISMUS UND PRIMITIVISMUS IN DER NEUEREN MUSIK

VON

ERWIN FELBER-WIEN

Seit Generationen beobachten wir, wie zunächst exotische, später auch primitive Elemente in unserer Kunst mehr und mehr an Boden gewinnen. Diese feststehende, unbestrittene Tatsache sucht man mit dem schon einigermaßen abgebrauchten Schlagwort zu erklären: unsere abendländische Musik — und unsere Kunst im weiteren Sinne, einschließlich der Dichtung, der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes — sei alt und müde geworden, unsere Kultur sei bereits erstarrt und laufe Gefahr, in das Stadium der Schablone, in das Zeitalter der Zivilisation einzutreten. Und darum bedürfe sie dringendst neuer, unverbrauchter Kräfte, um sich zu verjüngen, sie brauche gleichsam eine künstlerische Blutauffrischung zwecks Regenerierung, und diese fände sie in den exotischen Kulturen und in der Musik der Naturvölker, der Wilden.

Diese Meinung herrscht in weiten Kreisen, nicht nur bei den Laien, sondern auch bei den Künstlern. Sie reisen in die Ferne, in die Tropen, ja sie dringen in die Wildnis ein und suchen und gewinnen dort neues Baumaterial für die von ihnen zu errichtenden Kunstwerke. Es ist noch gar nicht so lange her, daß der französische Maler Gauguin in der Südsee unter den Wilden wie ein Wilder lebte und aus diesem seinem selbst erworbenen Primitivismus heraus eine Reihe seiner herrlichsten primitivisierenden Bilder schuf, Bilder, welche bahnbrechend, stilbildend für die Folgezeit wurden. In unserer Zeit drangen der französische Dichter Paul Claudel und der Tondichter Darius Milhaud in die Einsamkeit der südamerikanischen Tropenwelt, des Urwaldes vor. Dort lauschten sie tief in die Natur hinein und verwoben deren Geheimnisse in ihr bekanntes Tanzpoem »Der Mensch und seine Sehnsucht«, ein Mysterium, in welchem achtzehn verschiedene Schlaginstrumente von dem unheimlichen Bangen der Wildnis geräuschvoll Kunde geben.

Wie Gauguin, wie Claudel und Milhaud sind Scharen von Künstlern in die exotische Ferne gezogen. Die Maler haben dort neue Farben, neue Auffassungen von Perspektive und Hintergrund, eine ganz andere Art des Schauens und Ordnens kennengelernt, die Kunstgewerbler haben eine ganz andere Art der Linienführung, die Tondichter neue Formen, neue Melodiebildungen und vor allem neue und reichere Rhythmen gefunden. Aber so viel Neues auch der Künstler in der Ferne fand, das Schlagwort, er sei hinausgezogen, um sich und seine Kunst zu regenerieren, bleibt gleichwohl nur ein Schlagwort mit aller unzulänglichen Typisierung eines solchen. Er zog eben hinaus in die Ferne, um seine Phantasie im weitesten Sinne zu befruchten, so wie es jeder

Durchschnittsmensch tut, der auf Reisen geht. Wenn einer eine Reise macht, so kann er was erzählen, und heute, da Eisenbahn und Luftschiff zur Verfügung stehen, ist das Reisen bequemer und allgemeiner als in den Zeiten der Postkutsche. Freilich schon damals erzählten die Künstler, die Dichter von fremden Völkern und Ländern. Sie taten es teils aus eigener Wahrnehmung, teils auch ohne zu reisen, aus inneren Gesichten: Goethe erzählt in seiner italienischen Reise aus unmittelbarem Schauen und Erleben, Schiller hingegen schildert die Schweizer Landschaft nicht minder anschaulich und eindrucksvoll, wiewohl er niemals in der Schweiz weilte, sie niemals mit seinem äußeren Auge erschaute.

Dieser Gegensatz zwischen äußerem und innerem Sehen, zwischen äußerem Klanghören und innerer Hellhörigkeit macht sich auch in der Entwicklung unseres europäischen musikalischen Primitivismus und Exotismus geltend. Der Weitgereiste dichtet das Erlebte in Klängen nach, der daheimgebliebene Tondichter schafft lediglich aus der Traumwelt seiner inneren Gesichte. Die Sehnsucht nach der Ferne gehört ja zum tiefsten Wesen der Kunst, der Musik, welche immer irgendwie aus dem grauen Alltag flüchtet und die Ferne des Wunderbaren, des Traumes, des einsamen Erlebens sucht. Dieser Zug in die Ferne ist etwa der europäischen Oper vom Anbeginn an eigen. Die Oper wurde aus der Sehnsucht nach dem klassischen Hellenentum geboren, sie suchte das Land der Griechen, ihrer Götter und Helden mit der Seele. Bis fast in die neueste Zeit hinein blieb die Opernhandlung der Gegenwart entrückt und duldete keine Menschen in der einfachen, untheatralischen Gewandung der Gegenwart, sondern nur maskierte, gleichsam vermummte Gestalten der Ferne und der Vergangenheit. Das 18. Jahrhundert verschob den Schauplatz seiner Opern mitunter von Griechenland nach der noch ferneren Türkei. Vielleicht haben dabei die Handelsbeziehungen zwischen der in der Musik tonangebenden Lagunenstadt Venedig und der Türkei mitgespielt, jedenfalls gibt es im 18. Jahrhundert bereits manche Türkenopern: Es sei da nur die Oper »Soliman« von Joh. Adolf Hasse, die Oper »Der betrogene Kadi« und »Die Pilger von Mekka« von Gluck und schließlich die Mozartoper »Entführung aus dem Serail« erwähnt.

Mozart, der Weltbürger, wagte sich in seiner »Zauberflöte« bis in die altbabylonische Kulturwelt vor. Mag er auch diesen Vorstoß ohne jede Kenntnis des altbabylonischen Milieus unternehmen, ohne irgendwie in Archaismen oder Orientalismen zu konstruieren oder zu stilisieren, immerhin, er steht in diesem Opernlibretto auf dem Boden des Orientalismus, er bekennt sich darin zur Romantik, welche die blaue Blume sucht, in geheimnisvolle Fernen schweift und darum auch dem Exotismus freundlich gesinnt ist.

Mit der Romantik kam ein ganz neuer Zug in den Exotismus. Er begnügte sich nicht mehr mit orientalischen Libretti, sondern bemühte sich auch schon gelegentlich um orientalische Motive und um orientalisches Kolorit in der Orchesterfarbe, beispielsweise Weber in seiner Turandot-Ouvertüre.

Der Orient drang allmählich auch in die Konzertmusik ein. Vor bald hundert Jahren machte der Franzose Félicien David eine Reise nach Konstantinopel, Smyrna, Oberägypten und dem Roten Meere und schilderte sodann als Ausdruck eigenen Erlebens den Orient in seiner Sinfonie »Die Wüste«. Er wurde damit der eigentliche Schöpfer der exotischen Kunstmusik. Bald erstand auch die exotische Mode der Zigeunermusik, des Zigeunerliedes und Tanzes, und die Zigeunerin, die Hexe, die Wahrsagerin, wurde eine typische Operngestalt. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind die orientalischen Opern wie Pilze aus dem Boden geschossen, die »Aida«, die »Königin von Saba«, die Opern »Djamileh« und der »Perlenfischer« von Bizet, der »König von Lahore« von Massenet, Saint-Saëns' »Samson und Dalila« usw. und zuletzt die Opern von Puccini. In der exotischen Musiklandschaft Puccinis zeigt sich übrigens bereits eine andere Technik als bei manchen seiner Vorgänger. Er begnügt sich nicht mehr mit irisierenden und opalisierenden Orchesterfarben, mit Ganztonskalen, mit parallel geführten Quinten und mit ähnlichen Argumenten, mit denen die europäischen Tondichter bis dahin für den Orient plädierten, sondern er verwendet exotische Originalmotive. Das »Mädchen aus dem goldenen Westen« bringt echte Indianermelodien und für seine »Turandot« fahndete er emsig nach altchinesischen Melodien. Auch im Wiener Phonogrammarchiv hörte er auf der Suche nach chinesischen Motiven eine ganze Reihe chinesischer Grammophonplatten ab.
Mit der Zeit erkannte man eben, daß zu einer musikalischen Schilderung des Exotischen viel mehr gehöre, als nur exotische Überschriften und Libretti, daß vielmehr zwei Voraussetzungen nötig sind: eine formal-materielle (exotische Motive, Melodien und Rhythmen) und eine geistig inhaltliche (Geist vom Geiste des Orients), natürlich nur insoweit, als der Europäer den Orient gefühlsmäßig zu erfassen vermag.
Nach der geistig inhaltlichen Seite hin hat der Impressionismus viel für den Orient, für den Exotismus, getan. Er hat förmlich die strahlende Sonnenglut und die geräuschvolle Stille der Tropen, das Flimmern und Vibrieren von Luft und Licht in seinen Klängen widergespiegelt. In den schwülen Klängen des Impressionismus mit seinen die Diatonik zersetzenden Ganztonskalen und mit seinen gleichförmig einschläfernden Figurationen und Arabesken weht es oft wie ein träger, lähmender Wüstenwind und in diesem müden Versinken tönt es wie eine Auflösung, wie ein Nirwana. Wenn Debussy in seinen Orchesternocturnos Wolken, Wind und Wellen malt, wenn er in seinen geistlichen und weltlichen Tänzen die Harfenklänge wie ein Narkotikon verabreicht, so fühlt man das Reflektieren überempfindlicher Nerven in mimosenhaften Klängen, und die matten gebrochenen Farben seiner Tonmalerei enthüllen gleichsam ein Klangmysterium. Und neben und nach Debussy wirken zahlreiche Impressionisten im Dienste des Exotismus, vor allem Romanen, wie der Franzose Ravel, die Spanier Albeniz, Granados und de Falla, ferner

der Halbengländer Delius, der Engländer Scott und der Amerikaner Mac Dowell.
Cyrill Scott vertont in Klavierstücken das indische Dschungelbuch von Kipling, er schreibt einen »Abend in Japan«, einen »Gesang aus dem fernen Osten«. Er vermeidet hier jede scharf umrissene Tonalität und verwendet kleine unscharfe Motivchen, die durch mitklingende Sekunden, Septimen und Nonen exotisch gefärbt sind. Mac Dowell schreibt indianische Orchestersuiten und amerikanische Waldidyllen. Das Wigwam winkt, die Lagerfeuer leuchten zum Reiz fremder Rhythmen und monotoner Flötenklänge. Die Melancholie und Wildheit der Negertänze, die Poesie der einsamen Plantagenlandschaft wird hier lebendig.
In dieser neuartigen exotischen Stimmungswelt Amerikas erzwang sich der Rhythmus allmählich volle Unabhängigkeit. Er kämpfte gleich den Negersklaven der amerikanischen Südstaaten, die sich ihren rhythmischen Reichtum aus ihrer afrikanischen Urheimat nach Amerika mitgebracht hatten. Dieser ungeheure rhythmische Reichtum steht im Zeichen der Synkope, der Halbierung einer Note durch den guten Taktteil und diese Synkope drang immer tiefer in die abendländische Kunstmusik ein. Eigentlich lebt sie ja schon in der Sinfonie Dvořáks »Aus einer neuen Welt«, in deren Niggermelodien die Synkope den Ton angibt. Derlei primitive Negergesänge wurden ursprünglich im schwarzen Erdteil von einem Wiegen des Körpers, vom Klatschen der Hände oder Aufstampfen der Beine oder auch von der Handtrommel begleitet. Mit den Negersklaven übersiedelten dann die Melodien und Tänze nach den amerikanischen Pflanzungen, wo sie auch zu Volksliedern und Kirchengesängen verballhornt oder auch mit Indianergesängen irgendwie bastardiert wurden. Hier entwickelte sich in engem Zusammenhang mit der Synkope der Ragtime, der Cakewalk, Foxtrott, Onestep, Blues, Shimmy und alle möglichen anderen Tänze, die sich allmählich im Sammelbegriff des »Jazz« zusammengefunden haben.
Soviel Unheil auch die Jazzmode durch die Mechanisierung der seelenvollen Musik angerichtet hat, sie hat gleichwohl der Kunstmusik neue rhythmische Werte zugeführt. Und das war notwendig. Denn der Impressionismus hat in Verbindung mit der orientalischen Kunstmusik unsere Musik wohl um die neue exotische Stimmungswelt bereichert, aber er hat doch andererseits infolge der auflösenden, zerfließenden Klänge, der verschwimmenden Arabesken und der nivellierenden Ganztonskala die festen Formen ins Wanken gebracht. Dagegen hat nun der Einfluß der primitiven Welt, der Naturmusik der Wilden mit ihren mannigfachen scharf umrissenen Rhythmen der abendländischen Musik das feste musikalische Rückgrat wiedergegeben. So berühren sich also der Orientalismus in seiner auflösenden Wirkung mit dem Impressionismus und andererseits der Primitivismus in der festen Form seiner unbeugsamen Rhythmik mit dem Expressionismus. Die Konturen sind hier ebenso

scharf gezogen wie im Expressionismus der Malerei, und die Grenzen der Formen sind hier keine fließenden wie im Impressionismus. Es gehen also Orientalismus oder exotische Kunstmusik in ihrem farbigen lockeren Gefüge mit dem Impressionismus Hand in Hand, wogegen sich der Primitivismus, die musikalischen Äußerungen der Wilden und Halbwilden in ihren straffest gespannten Rhythmen mit den festgefügten Formen des sogenannten Expressionismus vielfach berühren und kreuzen. Es besteht demnach eine mehr oder weniger deutliche Scheidung zwischen der Kunstmusik der exotischen Kulturvölker und der Naturmusik der Primitiven und ebenso zwischen Orientalismus und Primitivismus, was oft übersehen und mißverstanden wird. In diesen Fehler verfällt auch Saint-Saëns, der um die Jahrhundertwende die Überzeugung aussprach, daß die europäische Musik an der Grenze ihrer Entwicklung angelangt sei. »Die von der modernen Harmonie erzeugte Tonalität — so urteilt Saint-Saëns — ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit des Dur- und Mollgeschlechtes ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren zurück und mit ihnen die unendlich mannigfaltigen Tonarten des Orients. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen. Auch die Harmonie wird sich danach richten und der kaum ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln.«

Hier mischt Saint-Saëns zweierlei durcheinander. Daß die alte Tonalität und Melodik wirklich mit dem Tode ringt, mag mit Fug bezweifelt werden. Der wahrhaft phantasiebegabte Künstler wird mit den alten Tonelementen noch immer höchst lebendige Formen schaffen können und, wer für mathematische Spielereien Sinn hat, mag sich im Wege der Kombination und Permutation ausrechnen, daß man aus den zwölf Tönen unserer chromatischen Oktave im Wege verschiedenartiger Rhythmisierung, Umstellung, Richtungsänderung und Gliederung noch immer unübersehbar viele neue Melodien schaffen kann. Aber mit der Bemerkung über die Entwicklung der Rhythmik, welche heute kaum noch ausgebeutet ist, trifft Saint-Saëns zweifellos das Richtige. Die Rhythmik konnte sich in all den Jahrhunderten abendländischer Volks- und Kunstmusik niemals zu einem freien, unabhängigen Eigenleben aufschwingen, da sie im Banne der abendländischen Harmonik und Konsonanz immer auf die Gesetze des Wohlklanges Bedacht nehmen mußte. In diesen strengen Gesetzen der Harmonik lag *Schönheit*, in der Freiheit und Mannigfaltigkeit des Rhythmus ist gleichsam *Wahrheit*. Sie ringt sich in der Jetztzeit durch, und dazu hat nicht zuletzt die Erforschung der primitiven Musik beigetragen.

Bei den Wilden gibt es ja eine unendliche rhythmische Abwechslung. Fünfvierteltakt und Siebenvierteltakt beherrschen dort mit der gleichen Selbstverständlichkeit die Tonwelt, wie bei uns der zwei- und dreiteilige Takt, Fünfviertel-, Siebenviertel-, Dreizehnviertel-, Siebzehnviertelgruppen wechseln in aller Natürlichkeit miteinander ab, bei den Indianern wie bei den Negern; Dreiviertel wechseln oft mit Sechsachtel, was einen ungemein komplizierten

psychologischen Prozeß bedeutet, und die Synkope, die von unserer klassischen Musik wenig beachtet wurde, ist im Primitivismus Trumpf. Und die höchste rhythmische Vollkommenheit offenbart sich in der Polyrhythmie: es ist dies die gleichzeitige Gegeneinanderführung mehrerer Stimmen, jede in einem anderen Rhythmus. Man stelle sich etwa vor, daß eine Singstimme in Vierviertel-, eine Trommel in Dreiviertel- und eine Pauke in Siebenvierteltakt gleichzeitig musizieren, derart, daß sie jedesmal auf den guten Taktteil, auf das erste Viertel, wieder zusammenklingen. Aus dieser Polyrhythmik der Primitiven haben die Modernen ebensoviel gelernt wie aus der Heterophonie, die dem Orient und den Wilden zu eigen ist. Diese Heterophonie, Verschiedenstimmigkeit, ist die Umspielung eines Themas mit seinen Variationen, derart, daß eine Stimme das Hauptthema, andere Stimmen gleichzeitig das veränderte Thema in freien melodischen Umspielungen, in rhythmischen Varianten, oft auch in parallelen Intervallen, in Sekunden, Quarten und Quinten bringen, wie es ja auch zu den Stileigentümlichkeiten der Jazzmusik gehört.
Die freiere Rhythmik, der Fünfviertel- oder Siebenachteltakt, findet sich in Europa verhältnismäßig früh bei den Russen, die ja als Halborientalen dem Orient näherstehen, etwa bei *Tschaikowskij* oder bei *Mussorgskij*. Indes die bewußte freie Reihung verschiedener Rhythmen nacheinander und gegeneinander haben erst die Modernen aus dem Primitivismus heraus erlernt. Aus dessen ungemein lebensvoller, niemals ruhender Rhythmik, aus dessen unmittelbaren rhythmischen Akzenten holt sich der geniale Rhythmiker *Igor Strawinskij* den Faktor der Überraschung, beispielsweise im Finale seiner Frühlingsfeier, im Tanz der Auserwählten, wenn sich da zu den Sprüngen und Sätzen der Tänzerin die wilden rhythmischen Schläge im Orchester gesellen. Im Brennpunkte des Strawinskijschen Schaffens steht auch die Synkope der Negermusik, die eigentlich dem Russentum wesensfremd ist. Zahlreiche andere Moderne sind dem Primitivismus irgendwie verfallen: *Busoni* in seiner indianischen Phantasie, der Ungar *Béla Bartók* in seiner vehementen Rhythmik und in den barbarischen Klängen seiner unaufgelösten Sekunden und Quarten (in seinem Klavierkonzert klingen sie wie aus einer mittelalterlichen Totenlitanei). Der Tscheche *Alois Hába* sucht sein Heil in den umstrittenen Vierteltönen, indem er für ein Vierteltonklavier komponiert, der Jungfranzose *Milhaud* läßt in seinem Mysterium »Der Mensch und seine Sehnsucht« achtzehn Schlaginstrumente in verschiedenen Rhythmen gegeneinander wüten, er greift auf die Tanzlieder brasilianischer Neger, er führt ebenso wie der Pole *Carol Szymanowsky* verschiedene Tonarten polytonal gleichzeitig gegeneinander und ähnlich *Ernst Křenek*, der Deutschböhme *Felix Petyrek* und zahlreiche andere junge Tondichter.
Besonders sinnfällig wird der Einfluß der primitiven und exotischen Musik bei *Paul Hindemith*. Schon in den ersten Werken finden sich neben Ganztonleitern eine Fülle rhythmischer Kontrapunkte, in seinen frühen Liedern gibt

es schneidend scharfe Sekunden- und Septimenkopplungen, fast wie bei Béla Bartók. In Hindemiths C-dur-Streichquartett Opus 16 gehen im Finale Bratsche und Cello in parallelen Quinten, obstinate Figuren, verwegene Rhythmen und rhythmische Gegenstimmen sorgen für burlesk exotische Färbung, wie ja überhaupt die rhythmisch stark entwickelte Komponente der modernen Musik sich vielfach im Dienst der Burleske auswirkt. In einem Satz des Hindemithschen Streichquartetts Opus 22 wechselt der Takt beharrlich zwischen Fünfachtel, Sechsachtel und Dreiachtel und die polyrhythmische Verarbeitung des thematischen Materials gemahnt an Strawinskij. Die Neigung zu primitiver Melodik und schlagkräftiger Rhythmik begleitet Hindemith auch weiterhin. In der Kammermusik Opus 24 Nr. 1 herrscht die Synkope und schließlich geht der Foxtrottrummel los. Neun verschiedene Arten von Schlagwerk krachen und lärmen und das Klavier spektakelt mit paukenartiger Wirkung, eine Zeitsatyre mit dem Titel »Finale 1921«, also eine Groteske auf die Nachkriegszeit, ein tolles, fratzenhaftes Dahintaumeln in Klang und Rhythmus. Und noch einmal, in seiner Suite für Klavier mit der Überschrift »1922«, verspottet er mit primitiven Mitteln den Zeitgeist. Obstinate Figuren, eckige Synkopen, zackige Linien mit grinsender Verzerrung der Melodik durch parallele kleine Sekunden, Nonen und Doppelquarten wirbeln durcheinander und schildern in dieser zügellosen Groteske mit Hilfe von Modetänzen wie Shimmy, Boston und Ragtime die allgemeine Verwirrung in der Zeit des wirtschaftlichen Zusammenbruches.

In der Verwendung der verschiedenen primitiven Elemente steht nun Hindemith in der Moderne keineswegs allein. Allen voran geht Strawinskij, ihm folgen die Jungfranzosen und die meisten Jungrussen gehen zeitweilig den gleichen Weg, insbesondere im Kunsttanz und im Ballett. Der Primitivismus ist eben eine Zeiterscheinung, die aus den verschiedensten äußeren und inneren Voraussetzungen zu erklären ist. Nachdem unsere Kunstmusik einmal den Orientalismus kennengelernt hatte, mußte sie im Zuge weiterer Vorstöße und Entdeckungen mit der Zeit auch mit der Naturmusik der Primitiven bekannt werden. Zudem hatte da die theoretische Erforschung der Musik ferner Länder mit Hilfe von Expeditionen und phonographischen Messungen wertvolle Vorarbeit geleistet, und Eisenbahn und Luftschiff, Film und Radio hatten die fernen Länder viel näher gerückt. Endlich brauchte die Tonkunst die Naturmusik der Primitiven als Gegengewicht gegen die Kunstmusik der Exoten. Der Exotismus, die klanglichen Reizmittel, die monotonen Arabesken, die nivellierenden ostasiatischen Distanzskalen, hatten ja in die Musik im Bunde mit dem Impressionismus eine Art Lähmung und Auflösung gebracht, der Primitivismus hingegen schuf im Bunde mit dem Expressionismus knappe, klare Formen, er richtete mit der Urgewalt der neuen rhythmischen Kräfte die Musik gleichsam zur Jugendfrische wieder auf. Diese primitive Urkraft und Frische, die nicht frei von Brutalität ist, begegnet sich aber

auch mit dem Geiste der unmittelbaren Nachkriegszeit, in der das blutige Erlebnis des Krieges noch nachzitterte, und darum fand wohl der Primitivismus im Herzen der Tondichter erhöhtes Verständnis und gefühlsmäßiges Echo. Indes, so vielfältig auch die Veranlassungen sein mögen, die den Primitivismus in unsere Tonwelt gebracht haben, die letzten Ursachen, die tiefstliegenden Gründe können natürlich weder psychologisch noch soziologisch, sie müssen vielmehr rein musikalisch sein. Die abendländische Musik, deren Taktschemen seit Jahrhunderten auf die Zwei- und Dreiteiligkeit zusammengeschrumpft waren, hatte eine Regenerierung ihrer Rhythmik längst nötig, und darum war der Siegeszug der primitiven Rhythmik, als sie nach dem Abendlande vorstieß, gar nicht aufzuhalten. Oft hat Hans v. Bülow gesagt: »Im Anfange war der Rhythmus.« Der Rhythmus wird wohl auch noch am Ende aller Musik stehen, und darum ist es nur ganz natürlich, daß die europäische Kunstmusik einer lebensnotwendigen Kräftigung und Verjüngung ihrer rhythmischen Inhalte durch den Primitivismus keinerlei Widerstand entgegengesetzt hat.

MERKWÜRDIGES AUS EINEM SCHUMANN-ERSTDRUCK

VON

LEOPOLD HIRSCHBERG-BERLIN

In Schumanns wohlgeordnetem Briefnachlaß finden sich siebzehn Briefe der Firma Tobias Haslinger und zehn von Pietro Mechetti (quondam Carlo), die vom Oktober 1834 bis zum April 1845 reichen. Schumann forderte Beethovens »Tobias«, der sich inzwischen von einer Art Laufburschen des Großmeisters zu einer in musikalischen Dingen beachtenswerten Persönlichkeit entwickelt hatte, zur Mitarbeit an seiner Zeitschrift auf, und das anfänglich offizielle Verhältnis gedieh ziemlich schnell zu einem freundschaftlichen, wie aus den Anreden »Verehrtester Herr und Freund« hervorgeht. Bei Begegnungen auf der Ostermesse mögen sie sich noch näher gekommen sein; von Verlagssachen ist zum erstenmal am 30. März 1836 die Rede:

»Jedenfalls können wir uns in nächster O. M. darüber besprechen, *besonders aber auch über die Herausgabe Ihrer vortrefflichen Manuscripte.*«

Schumann hatte also schon lange vor seinen und Claras*) Übersiedlungsplänen mit Wien Fühlung genommen und offenbar auf der Ostermesse 1836 mit

*) Clara ist in ihrem Briefe vom *3. März 1838* des Lobes voll von Wien und nennt Haslinger eine »sehr honette Handlung«, Mechetti einen »jungen, rüstigen, unternehmenden Mann«.

Haslinger betreffs der als op. 14 bereits im *November* 1836 erschienenen »Troisième grande Sonate« (Haslinger setzte den Titel »Concert sans Orchestre« durch) abgeschlossen.
So ging damit das *zehnte* von Schumann veröffentlichte Werk*) als erstes ins Ausland; es folgten bei Haslinger op. 13 (August 1837), op. 16 (Oktober 1838), und bei Mechetti op. 18, 19, 20 (August 1839), op. 23 (Juni 1840), op. 26 (September 1841). Wahrlich eine nicht üble Reihe: die sinfonischen Etüden, die Kreisleriana, Arabeske, Blumenstück, Humoreske, die Nachtstücke und der Faschingsschwank aus Wien!
Diesen sechs Klavierwerken schloß sich aber noch einer der berühmtesten Liederkreise an, *das unsterbliche op. 39, das einzige außerhalb Deutschlands verlegte Vokalwerk des Meisters.* Als Schumann schon längst wieder nach Leipzig zurückgekehrt war, bot er Haslinger die *12 Lieder von Eichendorff* zum Verlag an. Am 7. Dezember 1840 schreibt dieser:

»Verehrtester Herr und Freund!
Ich bin seit einigen Monaten in einem solchen Drang in Geschäften, daß ich mir vorbehalten muß, Ihnen über Ihre Lieder (jedoch bald möglichst) ausführlich zu schreiben. Also nur noch einige Geduld.

Mit freundschaftlicher Hochachtung und Verehrung
Ihr ganz ergebenster
Tobias Haslinger.«

Dann folgte die Annahme (Briefe Haslingers liegen nicht vor); aber erst am 9. Mai 1842 war der Stich beendet:

»Endlich habe ich das Vergnügen, Ihnen anzeigen zu können, daß ich heute mit Postwagen an Sie 1 Ex Ihres Liederkreises in Korrektur-Abzug zur Revision abgesandt habe. Ist das Honorar dasselbe wie bei den früheren Ihrer Werke pr. Druckb. f. 5.— so werde ich Ihnen selbes sogleich nach Ihrer Antwort dort anweisen.
Sehr leid war mir Sie nicht in diesem Jahre persönlich haben begrüßen zu können, da mich ein Kopfleiden an der Reise dahin abgehalten hat. Leider hat das Sausen und Brausen noch nicht nachgelassen, und ich werde in ca. 14 Tagen eine Erholungsreise über Salzburg nach München und Augsburg machen.«

Das Erscheinen des Werkes (September 1842) hat Haslinger nicht mehr erlebt; er starb einen Monat nach seinem Briefe, am 18. Juni 1842. Schumann hatte seinen Honoraranspruch — mit Recht — gesteigert; Carl Haslinger, der die Handlung seines Vaters fortführte und dies mit der Todesnachricht am 25. Juni 1842 Schumann mitteilte, findet das »Honorar von 2 Louisdor per Bogen zu kostspielig für sich als Anfänger«, der er doch keineswegs war. Mit Mechetti trat Schumann 1845 noch einmal in Verlagsverhandlungen. Ein Brief dieser Firma vom 8. April 1845 lautet ablehnend; doch wird »für nächsten Herbst ein Heft Lieder« gewünscht. Dazu ist es nun nicht gekommen.

* * *

Der Haslinger-Druck des op. 39 ist eine große Seltenheit. Whistling, der das Verlagsrecht an sich brachte, erwähnt ihn in seinem »Systematisch geordneten
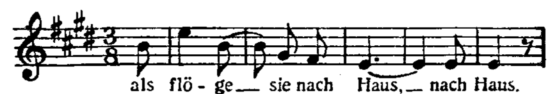
*) Die ersten neun waren: Op. 1—5 (1832—1833), 7, 8, 10, 11 (1834—1835).

Verzeichniß der im Druck erschienenen Compositionen von Robert Schumann« aus dem Jahre 1851 nicht, sondern notiert nur (S. 37): »Neue Ausgabe. Leipzig, Whistling 1 Thlr. 10 Ngr.«

Der Druck enthält die merkwürdigsten Dinge; Abweichungen von der heute gültigen Fassung der Lieder, die zum mindesten zur Diskussion gestellt werden müssen. Die »heute gültige« Fassung findet sich bereits in der »Neuen Ausgabe« Whistlings, von dem sie schließlich der Leipziger Verlag Gustav Heinze übernahm.
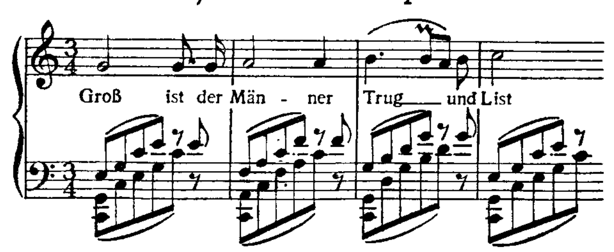
Die Tatsache, daß der Haslinger-Druck als erstes Lied nicht »In der Heimath, hinter den Blitzen roth«, sondern das spätere Opus 77, Nr. 1 »Wem Gott will recht Gunst *be*weisen«*) brachte, erwähnt bereits Wasielewski auf S. 202 der ersten Ausgabe seiner Biographie (1858). Der Ersatz ist durchaus gerechtfertigt; denn ein schönerer und geheimnisvollerer Beginn dieses typisch *romantischen Liederkreises* als mit »In der Fremde« läßt sich nicht denken.

Abweichungen der Singstimme finden sich in »Es weiß und räth es doch Keiner«, im »Zwielicht« und in »Im Walde« insofern, als gewisse Verlängerungen und Synkopierungen das Bild geheimnisvoll verändern. Besonders auffallend und wichtig sind diese Verschiebungen in der »Frühlingsnacht« an drei Stellen. In der »Mondnacht« des Urdrucks tritt am Schluß eine ganz wundervolle Echowiederholung hervor:



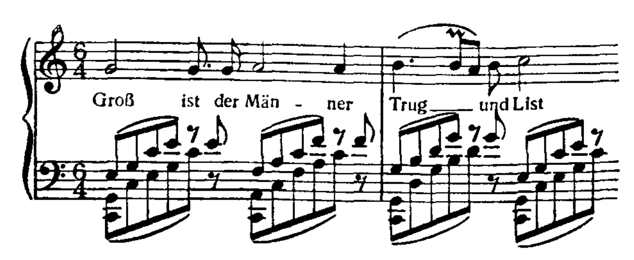
die das ohnehin schwärmerische Lied noch träumerischer gestaltet.

All diese Dinge sind aber nur Kleinigkeiten; Feinheiten für die tiefer Schürfenden gegenüber der umwälzenden Änderung, die in Zukunft für das »*Waldesgespräch*« wird Platz greifen müssen. Denn die Ballade steht im Haslinger-Druck *nicht im Dreiviertel-, sondern im Sechsvierteltakt.* Ich weiß nicht, ob es eine besondere Ästhetik der Taktarten gibt, aus der man wissenschaftliche Belehrung schöpfen könnte; aber auch ohne eine solche wird sich jeder sagen, daß es sich nicht um eine bloß äußerliche Verdoppelung, bzw. Halbierung handelt, sondern um die Vorschrift eines ganz besonderen Ausdrucks für Sänger und Spieler. Wie klein, ja fast entwürdigt (allerdings nur für den, der Musik auch zu *sehen* versteht) erscheint beispielsweise:
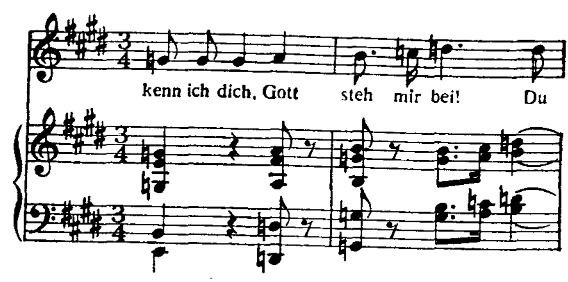


*) Nicht »erweisen«!
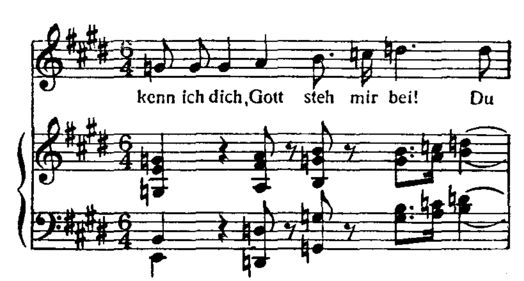
gegen:
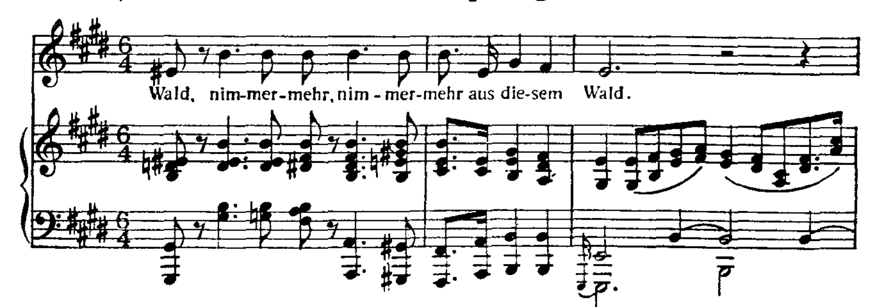


des Originals, oder von:
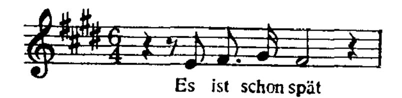


gegen den *einen* Takt:



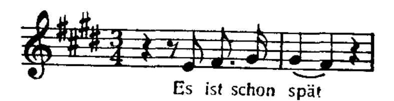
Welch große, edel geschwungene Linie, welche Verdeutlichung der Gedankenzusammenfassung, welch selbstverständliche Vorschrift für den Vortrag! *Wenn* irgendwo Schumann das von ihm geprägte Wort, daß »jeder Componist seine eigenthümliche Notengestaltungen für das Auge habe« (Ges. Schriften 1854, Bd. 1, S. 4), bewahrheitete, so tat er es hier. Nur ein einziges Mal — im vorletzten Gesangstakt — gleitet der Meister auf einen Augenblick in den Dreivierteltakt, um dann sofort den ursprünglichen wieder aufzunehmen:
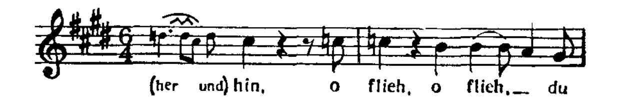


Gegenüber dieser grundlegenden Umgestaltung treten drei Varianten der Singstimme, wiewohl sie bedeutsam genug sind, etwas in den Hintergrund. Aber sie dürfen keinesfalls außer acht gelassen werden. Schumann singt in der Urfassung (bei mit der späteren übereinstimmender Begleitung):
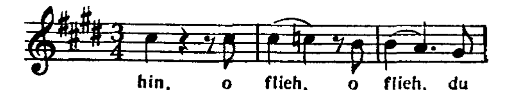


und nicht:
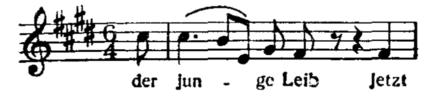


er singt:
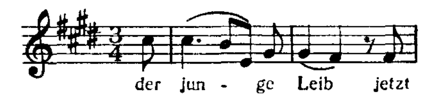


und nicht:



er singt:



und nicht:



Es ist unzweifelhaft, daß der nach der Ur-Niederschrift gefertigte Haslinger-Druck den wirklich »guten«, gegenüber dem »verbesserten« jetzigen, darstellt. Ebenso unzweifelhaft aber ist es, daß die Veränderungen im Whistling-Druck nicht ohne Schumanns Zustimmung, vielleicht sogar auf seine Veranlassung, erfolgten. Aber man hat ja schon oft genug gesehen, daß Verwerfungen der ersten Konzeption vom Übel waren. Man kennt dies von Beethoven, von Schubert, von Loewe. So erzeugen Rücksichten, die der Verleger auf das Publikum nehmen zu müssen glaubt, Eselsbrücken, die in saecula saeculorum stehenbleiben. Die Synkopen und der Sechsvierteltakt erschienen Whistling

zu schwer; flugs mußte, zum Schaden des Werkes, geändert werden. Fand ich doch in einer modernen Ausgabe des wohltemperierten Klaviers die Cis-dur-Tonart der beiden Präludien und Fugen in Des-dur verwandelt.
So möge man endlich daran gehen, die scheinbar als Tabu geltenden großen Gesamtausgaben von Breitkopf & Härtel mit Lesartberichten zu versehen und zu vervollständigen. Die Mendelssohns und Schumanns sind überhaupt nur »revidierte« Drucke dessen, was bisher gang und gäbe war; und keinerlei Anstalten wurden getroffen, das seither Aufgefundene wenigstens in Ergänzungsbänden festzulegen. Die vielen Unrichtigkeiten in den alten Bänden der großen Bach-Ausgabe schreien zum Himmel. Schumanns Opus 39 aber darf nicht länger in der bisherigen Verkümmerung bestehen bleiben.

DER GEIGENTON UND SEINE VERBESSERUNG

VON

ARTHUR USTHAL-BERLIN

Eine Geige mit schönem Ton ist das Ideal nicht nur eines jeden Berufsgeigers, sondern auch das des Dilettanten. Jeder Spieler kann täglich die Erfahrung machen, daß sein Spiel durch ein wirklich gutes, leicht und mühelos ansprechendes Instrument günstig beeinflußt wird.
Es erhebt sich die Frage: *wie* muß der Geigenton beschaffen sein, der auf das Prädikat »gut« Anspruch erheben darf? Die Antwort wird lauten: er muß Kraft, Fülle, Weichheit und leichte Ansprache haben, und zwar gleichmäßig, auf allen Saiten und in allen Lagen. Diese unerläßlichen Eigenschaften eines idealen Geigentons sind natürlich in verhältnismäßig seltenen Fällen bei *einer* Geige vereint zu finden. Es gibt Geigen, deren Ton Kraft hat, wohl gar eine durchdringende Kraft; wenn dabei aber der schöne, edle Toncharakter fehlt, wenn der Ton einer solchen Geige rauh und hart klingt, so braucht man noch kein sonderlich feines Ohr zu haben, um sogleich zu finden, daß dieser Geigenton, von dem man zu sagen pflegt, daß er »schreit«, keineswegs zu den guten gehört. Eine andere Geige wieder hat wohl einen angenehmen, ja edel zu nennenden Ton; doch wenn diesem Ton die Kraft abgeht, d. h. wenn er schwach oder gar dünn klingt, so ist eine solche Geige ebenfalls nicht als sonderlich gute anzusprechen. Übrigens gibt es Geigen mit starkem, durchdringenden Ton, der dabei doch dünn klingt. Ein weicher Ton wird von allen Spielern besonders geschätzt, selbst wenn es ihm auch an größerer Kraft fehlen sollte. Der geschulte Geiger von Beruf aber braucht vor allem ein leicht

und mühelos ansprechendes Instrument, und im allgemeinen wird man sagen können, daß eine Geige mit schöner, leichter Ansprache auch zugleich einen tragfähigen Ton zu haben pflegt; darauf kommt es ja auch vorzugsweise dem Konzertspieler an.

Wie auf allen Gebieten der Kunst die wahren Kenner gewöhnlich nur selten sind, wie beispielsweise bei der Beurteilung einer Dichtung oder einer Komposition die Meinungen der Beurteiler häufig mehr oder weniger auseinandergehen, so ist es auch mit der Beurteilung des Geigentons. Ein unbeirrbar sicheres Urteil findet man auf diesem Gebiete wohl nur bei sehr erfahrenen Geigern, deren Ohr durch langjährige Übung besonders geschärft ist für die unendlich vielen feinen und feinsten Klangcharakterunterschiede des Geigentons. Der Unerfahrene und Ungeübte wird hier immer Laie bleiben. Ja selbst Berufsmusiker ohne große Erfahrung sind im Urteil durchaus nicht so verläßlich, wie man in Laienkreisen meist annimmt. Man sagt zwar, ein einigermaßen musikalisches Ohr hört sofort die Güte einer Geige heraus; dies trifft aber keineswegs immer unbedingt zu. Selbstverständlich wird sogar der Laie den Unterschied, der beispielsweise zwischen dem Ton einer Stradivari- und dem einer minderwertigen Schachtelgeige besteht, leicht merken, eben weil dieser Unterschied so groß ist wie etwa der zwischen der geschulten Stimme einer berühmten Sängerin und dem mißtönigen Organ eines alten Bettelweibes. Dagegen ist die Unterscheidung zwischen dem Ton zweier guter Geigen immer eine mehr oder weniger schwierige Sache, und zwar auch deshalb, weil in diesem Fall neben der rein objektiven Tonkennerschaft auch das subjektive Gefühl mit seinen besonderen Sympathien meist eine mehr oder weniger ausschlaggebende Rolle spielt.

Noch schwieriger wird die Sache, wenn es gilt, den Tonwert eines Geigeninstruments zu bestimmen. Hier sind die Grenzen der Feststellungen unendlich weit voneinander entfernt, und die Urteile der Kenner gehen nicht selten so weit auseinander, daß der arme Laie, der auf das Urteil von Kennern angewiesen ist, schließlich gar nicht mehr weiß, was er denken und glauben soll. Wer seine Erfahrungen auf diesem Gebiet gemacht hat, könnte geradezu eine Satire auf die Geigenkenner und solche, die es gern sein wollen, schreiben.

Die Hauptsache bei der Beurteilung und Wertbestimmung des Geigentones ist und bleibt immer, daß man stets ein Instrument von bewährter Güte zum Vergleich heranzieht, weil man andernfalls mehr oder weniger im Dunkeln herumtappen wird. Auch die akustischen Verhältnisse des Raumes, in dem die Geige oder die Geigen geprüft werden, sind von wesentlicher Bedeutung. In einem großen leeren Raum, wo es »schallt«, klingt ein Instrument ganz anders, als in einem kleinen, mit Plüschmöbeln und allerlei Vorhängen vollgestopften Raum. Ferner ist es unerläßlich, daß man den Ton nicht nur beim eigenen Spiel, sondern auch aus der Entfernung, beim Spiel eines andern, höre, um ein Urteil über seine Tragfähigkeit zu bekommen. Der Uneinge-

weihte wird hierbei die ganz überraschende Erfahrung machen, daß manche Geige, die nahe am Ohr des Spielenden laut und kräftig klingt, gar nicht weit trägt, während gerade das Umgekehrte in der Regel der Fall ist, d. h. eine vor dem Ohr des Spielers gar nicht laut klingende Geige wird gewöhnlich weiter zu hören sein, oder mit anderen Worten, wird weiter »tragen«, als eine vor dem Ohr des Spielers schreiende. Auch ein fertiges, technisch und musikalisch durchgebildetes Spiel wird fast stets über die Qualität des Geigentons hinwegtäuschen. Unter den Händen eines Künstlers klingt eine mittelmäßige Geige in den Ohren der meisten Hörer noch immer besser als das tonschönste Instrument, das von einem Pfuscher gespielt wird. Außerdem aber spielt auch noch ein altes, nur schwer auszurottendes Vorurteil bei der Beurteilung von Geigen eine wesentliche Rolle. Nicht nur überall in Dilettantenkreisen, sondern auch bei den Berufsmusikern ist der gar nicht mehr auszurottende Glaube verbreitet, daß kaum eine einzige Geige gleich von Anfang an gut sei, d. h. schön und weich klinge, sondern daß alle guten Toneigenschaften sich erst später, wenn die Geige möglichst viel gespielt wird, bei ihr einstellen. Darum spricht man so viel vom »Einspielen« (oder wie man auch sagt »Ausspielen«) einer Geige. Alle diese angeblich durch die Erfahrung erhärteten Tatsachen beruhen nun aber lediglich auf einer Selbsttäuschung des Spielers, die darin besteht, daß sein Ohr sich ganz unmerklich und allmählich an den Klang, den Toncharakter seines Instruments gewöhnt. Macht ein Geiger nun die Beobachtung, daß seine Geige mit der Zeit weniger hart oder weniger schreiend, mit einem Wort »edler« im Ton zu klingen begonnen habe, als zu Anfang, so irrt er sich im Hinblick auf diese Tonverbesserung gründlich. Es ist nämlich in Wahrheit gar nicht der Ton seines Instruments, der sich verändert hat — das ist einfach nicht möglich — sondern *sein Ohr* hat sich vielmehr durch die tägliche, stetige Gewöhnung an diesen Ton gegen dessen fortbestehende Mängel in dem Grade abgestumpft, daß er ihn jetzt gar nicht mehr wie früher als minderwertig empfindet. Ähnlich verhält es sich, wie die Erfahrung des täglichen Lebens beweist, ja auch mit den meisten anderen, anfangs als lästig und störend empfundenen Gehörseindrücken: wir empfinden sie über kurz oder lang einfach gar nicht mehr als solche.

Und noch ein überaus wichtiger Umstand muß den Geigern entgegengehalten werden, die vom »Besserwerden« ihres Instruments reden: die heute als unübertroffene Muster der Geigenbaukunst allgemein anerkannten Geigen der alten Italiener, eines Stradivari, Guarneri usw., klingen nicht etwa darum so vorzüglich, weil sie sehr alt im Holz und viel gespielt worden sind, sondern sie haben gleich von Anfang an ihre volle Tonschönheit besessen. Die Geigen eines Stradivari und Guarneri, eines Guadagnini und Bergonzi, eines Montagnana, Gagliano e tutti quanti wurden von den Künstlern der damaligen Zeit sofort als vorzüglich im Ton anerkannt und sofort öffentlich gespielt. Unsere zeitgenössischen Geigenbauer können sich dagegen ziemlich selten

rühmen, mit ihren Geigen gleich aufs Konzertpodium zu gelangen, einzig und allein nur deshalb selten, weil dem die ganz törichte, durch nichts bewiesene Ansicht im Wege steht, nur alte, lange gespielte Geigeninstrumente hätten Anspruch auf das Prädikat eines Konzertinstruments. Nach dieser durch und durch irrigen Anschauung müßte jede alte Geigenschachtel gut klingen, was aber, wie man täglich sehen kann, ganz und gar nicht der Fall ist, während umgekehrt jede frisch aus der Werkstatt eines tüchtigen Meisters kommende Geige sofort konzertmäßig klingt, falls sie nur den physikalisch richtigen Bau hat. Den hat sie aber nur, wenn ihre Klangplatten — Decke und Boden — in den Holzstärken so gehalten werden, daß ihre Eigentöne im harmonischen Verhältnis zueinander stehen, d. h. das Verhältnis von Grundton und Quinte, bzw. Quarte bilden. Jede nach dem physikalischen Gesetz der harmonischen Plattenabstimmung gebaute Geige *muß* hell und weich klingen, mühelos ansprechen und weit tragen. Eben auf diesem Geigenbauprinzip beruhte letzten Endes das »Geheimnis« der unübertroffenen Tonschönheit der besten alten italienischen Geigen. Ein Geigenbauer, der in unseren Tagen nach diesem »Rezept« arbeitet, muß, unter der Bedingung natürlich, daß er die sehr schwierige und mühsame Technik der Plattenabstimmung meistert, mit Sicherheit erstklassig klingende Geigen und Violoncelli liefern, die den Vergleich mit den besten, heute noch unverdorbenen Cremoneser Instrumenten nicht zu scheuen brauchen.
Es ist selbstverständlich, daß diese Tatsache von all denen abgestritten und diskreditiert wird, die in ihrem Geschäft, d. h. dem ganz außerordentlich gewinnbringenden Handel mit alten Geigen, insbesondere italienischen, empfindlich geschädigt würden, falls die Geiger auf einmal anfingen, sich nicht mehr wie bisher für alte Instrumente zu interessieren — alte Instrumente, die oft gar nicht einmal schön klingen. Diese Leute sind es, die am wütendsten das zu Ende des verflossenen Jahrhunderts von Sanitätsrat *Dr. Max Großmann* wieder entdeckte Geigenbaugeheimnis der alten Italiener bekämpfen.*) Zu ihnen zählen leider auch die vielen Geigenbauer, die mit der Plattenabstimmung nichts anzufangen wissen und vom Handel mit alten Geigen besser leben, als vom Bauen neuer, deren Kurs ja seit den Tagen, da das Konstruktionsgeheimnis der alten Cremoneser Meister entweder infolge der mangelhaften Weitergabe der Werkstattstradition an die Nachgeborenen, oder aus irgendwelchen anderen Ursachen allmählich immer mehr in Vergessenheit geriet, ein recht niedriger gewesen ist. Übrigens darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt gelassen werden, daß wohl die meisten der heute noch erhaltenen Geigen der berühmten alten Italiener nicht mehr erstklassig im Ton sind. Sie sind im Laufe der Zeit verdorben worden, sei es durch Veränderung der Plattenstärken (Ausschachteln bzw. Füttern) oder sonstige unzweck-

*) Siehe auch *Max Großmann*, »Der dreißigjährige Geigenkrieg«, 1898—1928. Verlag: Arthur Parrhysius, Berlin.

mäßige Reparaturen, sei es durch Schädigungen verschiedener Art, denen ein so zarter und zerbrechlicher Organismus wie der einer Geige im Laufe von zwei und mehr Jahrhunderten ausgesetzt gewesen sein kann.
Sowohl im Interesse der Geigenspieler, als auch der Geigenbauer wäre es dringend zu wünschen, daß das alteingewurzelte, auf purer Einbildung beruhende Vorurteil gegen die Tongüte neuer Geigen je eher, je besser aus der Welt verschwände. Der Geiger würde für verhältnismäßig wenig Geld zu einem guten Instrument kommen, und der Geigenbauer würde einen guten Absatz für seine schön klingenden Geigen haben. Somit wäre eine endliche Klärung dieser wichtigen Frage auch in sozialer Hinsicht durchaus zu begrüßen.
Ein wunder Punkt bei vielen Berufsgeigern und den meisten Dilettanten ist außerdem der, daß sie sich zu wenig für den Bau und die Instandhaltung ihres Instruments interessieren. Es gibt vorzügliche Künstler, die gleich zum Geigenbauer laufen, wenn ihnen der Stimmstock umgefallen oder der Steg zerbrochen ist. Viele tun das nicht etwa aus Vornehmheit, weil sie zur Reparatur des Schadens nicht selbst Hand anlegen wollen, oder auch aus Bequemlichkeit, sondern lediglich, weil sie über diese notwendigen Dinge nicht richtig Bescheid wissen. Und doch ist eine genaue Kenntnis auf diesem Gebiet gerade für den Geiger oft von der größten Wichtigkeit. Jeder Eingeweihte weiß, daß eine Geige in bezug auf ihre Tonqualität nicht auf der Höhe ist, sobald am Stimmstock, am Steg, am Baßbalken oder an der Besaitung irgend etwas nicht in Ordnung ist. Die Geige ist eben unbeschadet ihres nach außen hin scheinbar so einfachen Baues ein gar kompliziertes Kunstgebilde, dessen einzelne Teile aufs strengste einander angepaßt sind, so daß im Ton ein mehr oder weniger ins Ohr fallender Defekt sich sogleich bemerkbar macht, sobald ihre Harmonie gestört wird.
Nehmen wir beispielsweise den *Stimmstock.* Dieses unscheinbare, kleine, im Innern des Instruments zwischen Decke und Boden aufgerichtete Stäbchen aus Fichtenholz bewirkt ganz allein, daß der Geigenton erst Blut und Leben bekommt. Ist durch irgendeinen äußeren Anlaß der Stimmstock einmal umgefallen, so ist der Geigenton verloren. Deshalb wird dieses Hölzchen auch von den Franzosen sehr bezeichnenderweise »Seele« genannt, denn es ist in Wahrheit das lebengebende Element des Geigentons. Nicht selten kommt es vor, daß der Stimmstock, der unter normalen Bedingungen seinen Platz etwa anderthalb Zentimeter hinter dem rechten Stegfuß hat, sich in seinem Stand ein wenig verschiebt, was dann immer auch eine entsprechende Veränderung des Tons zur Folge hat. Deshalb sieht der Eingeweihte beim Probieren einer fremden Geige zuerst nach dem Stand des Stimmstockes. Der manchmal noch nicht gut genug klingende Ton des betreffenden Instruments läßt sich durch ein vorsichtiges und sachverständiges Zurechtrücken des Stimmstockes in der Regel mehr oder weniger verbessern. Natürlich muß das mit Hilfe eines Stimmsetzers (eines eigens dazu bestimmten kleinen metallenen Instruments)

geschehen. Die Güte des Tones einer Geige beruht u. a. auch auf der vollständigen Ausgeglichenheit der Tonstärke auf allen vier Saiten. Findet man, daß beispielsweise die beiden unteren Saiten (G und D) gegen die oberen (A und E) etwas abfallen, so rückt man mit Hilfe des Stimmsetzers (dessen spitz zulaufendes Ende in die rechts sichtbare, kleine Kerbe des Stimmstockes leicht einzuführen ist) den Stimmstock um ein bis zwei Millimeter dem unter dem linken Fuß des Steges dem Griffbrett parallel laufenden Baßbalken zu. Ist das Umgekehrte der Fall, d. h. fallen die oberen Saiten gegen die unteren ab, so ist der Stimmstock (mittels des anderen, rund zugerichteten Endes des Stimmsetzers) etwas nach außen, d. h. dem rechten F-Loch, zuzuziehen. Dabei ist es für den Ton nicht unwesentlich, daß sowohl die obere, als auch die untere Fläche des Stimmstockes genau an die Innenwölbung von Decke und Boden anschließen. Ferner kann man durch ein Vor- bzw. Zurückschieben des Stimmstockes die Klangfarbe des Tons beliebig verändern. Rückt man den Stimmstock näher an den Steg heran, so erhält der Ton eine hellere Färbung und mehr Glanz. Wünscht der Spieler dagegen einen dunkleren Toncharakter, so rückt er den Stimmstock bis zu einem Zentimeter hinter den Steg zurück. Endlich ist auch die Länge bzw. die Höhe des Stimmstockes nicht unwichtig für den Ton. Er darf nicht zu lang sein; dadurch würde die Decke zu straff angespannt werden, wodurch ein scharfer Ton erzielt wird. Aber er darf auch nicht zu kurz sein; einmal würde er in diesem Fall beständig umfallen und außerdem auf den Ton keinen günstigen Einfluß ausüben: dieser würde matt und leblos klingen. Auch darf der Stimmstock weder zu stark noch zu schwach im Holz sein; er muß sich leicht und zwanglos durch das F-Loch ins Innere des Instruments bringen lassen.

Von kaum geringerer Bedeutung für den Ton der Geige ist der *Steg*. Die äußere Form dieses auf zwei Füßchen stehenden dünnen Brettchens aus Ahornholz ist nicht willkürlich festgesetzt, sondern als tonförderndes Element ein Produkt langen und unablässigen Anpassens und Experimentierens. Deshalb muß die Schwere des Steges, dessen Schwingungen auf die Saiten einen ganz bedeutenden Einfluß haben, genau abgewogen sein. Bei einem zu schweren, d. h. zu dicken Steg wird der Geigenton dumpf klingen und schwer ansprechen, während wieder bei einem zu leichten bzw. dünnen Steg der Ton leicht spitz und scharf klingen wird. Diese Tatsache wird am schlagendsten durch die Rolle des Dämpfers bei der Geige bewiesen: je schwerer der Dämpfer ist und je fester er mit seinen Zinken den Steg umklammert, um so leiser und dumpfer ist der Ton. Auch die Höhe des Steges, die in der Regel vier Zentimeter betragen soll, muß dem Charakter des Geigentons bzw. der Wölbung der Decke tunlichst angepaßt werden. Durch einen zu hohen Steg wird der Klang des Instruments geschwächt, und durch einen zu niedrigen wird er leicht spitz und verliert das Körnige. Auf diese Weise ist die Möglichkeit gegeben, durch eine richtige Anpassung sowohl des Stimmstockes, als auch des Steges an den gegebenen

Charakter des Geigentons diesen je nach Wunsch, innerhalb gewisser Grenzen natürlich, zu verändern bzw. zu verbessern.
Auch eine möglichst gute *Besaitung* trägt zur Erzielung eines so vollkommenen Tones bei, wie ihn das Instrument überhaupt herzugeben vermag. Die Saiten gehören mit zu den tonbildenden Teilen der Geige und üben infolgedessen in ihrer Güte einen wesentlichen Einfluß auf die Natur des Geigenklanges aus. Zu starke, zu harte, starre Saiten hemmen vor allem die leichte Ansprache selbst bei einer an sich guten Geige. Es ist daher klar, daß das Instrument bei einer minderwertigen Besaitung nicht zur gehörigen Geltung kommen kann. Aber nicht weniger unbestreitbar ist es auch, daß selbst der beste Saitenbezug nicht imstande ist, aus einer von Natur schlechten Geige eine gute zu machen. Immerhin vermögen in ihrer Stärke zweckmäßig gewählte Saiten bis zu einem gewissen Grade ein etwa fehlendes Tongleichmaß der verschiedenen Saiten wiederherzustellen. So wählt man beispielsweise für eine gegen die übrigen Saiten in der Tonstärke abfallende Saite einen dickeren Bezug, der einen kräftigeren Ton hergibt.
Alle die hier erwähnten Verbesserungsmöglichkeiten für den Geigenton können vom Geiger selbst versucht werden, vorausgesetzt, daß er weiß, worum es sich in jedem besonderen Fall handelt. Die Hilfe eines guten Reparateurs aber wird unerläßlich, sobald das Instrument eines neuen Baßbalkens bedarf, was im Interesse der Hebung der Tonqualität bzw. der Vereinheitlichung der Tonstärke auf allen Saiten sich bisweilen als unumgänglich notwendig erweist. Dieses auf der inneren Seite der Geigendecke unter dem linken Fuß des Steges fast ihrer ganzen Länge nach aufgeleimte schmale Leistchen Fichtenholz ist in der Mitte, unter dem Stegfuß, am stärksten und verringert sich nach unten und oben hin allmählich bis zum Hinauslaufen ins Ebene. Es hat die Aufgabe, auf den Teil der Decke, auf den die G- und D-Saite drücken, einen Gegendruck auszuüben. Bei vielen älteren Geigen ist der Baßbalken zu schwach im Holz, und die Praxis hat gelehrt, daß ein stärkerer Baßbalken in der Regel zu einer nicht unwesentlichen Verbesserung bzw. Verstärkung des Tons einer Geige mit zu schwachem Baßbalken führt. Wer darum mit seiner Geige (es handelt sich hier aber, wie bereits gesagt, meist um ältere Instrumente) nicht so recht zufrieden ist, hole sich bei einem tüchtigen Geigenbauer Rat in dieser Sache. Natürlich wird auch hier die Tonverbesserung immer nur eine mehr oder weniger begrenzte sein können; denn ist eine Geige von Anfang an akustisch unrichtig gebaut, d. h. stehen Decke und Boden nicht in einem harmonischen Verhältnis zueinander, so ist bei einem solchen fehlerhaft gebauten Instrument mit allen kleinen Mittelchen nicht mehr viel gut zu machen.
Dagegen ist durch die von Max Großmann angegebene Methode der harmonischen Plattenabstimmung jedem Geiger die Möglichkeit geboten, sein bereits im Gebrauch gewesenes Instrument, welcher Qualität es auch sei, im Ton ver-

bessern bzw. veredeln zu lassen, was durch ein nachträgliches harmonisches Abstimmen der Klangplatten zu erreichen ist. Bei einer sachgemäßen Durchführung dieses Veredelungsverfahrens können gar nicht andere als positive Resultate erzielt werden.

LILLI LEHMANN ZUM GEDÄCHTNIS

VON

RUDOLF MARIA BREITHAUPT-BERLIN

Mit Lilli Lehmann ist die größte deutsche dramatische Sängerin nach der Schröder-Devrient dahingegangen. Sie war die letzte Künstlerin von ganz großem Ausmaß. Bis auf den heutigen Tag haben wir noch keine Persönlichkeit wieder erhalten, die ihr, hinsichtlich der Universalität des Könnens, der schöpferischen Gestaltungskraft und der Stimmtechnik verglichen werden könnte. Ihr Rollenfach umspannte die gesamte klassische und romantische Oper von Mozart, Beethoven, Weber, den älteren und neueren Franzosen und Italienern bis zu Verdi, und schließlich als Krönung das Gesamtkunstwerk Richard Wagners. Manchen Gestalten, wie der der »Donna Anna«, der »Königin der Nacht«, die sie allein noch unter den Lebenden im Original sang, oder der der »Leonore« und der »Isolde« hat sie eine allgemeingültige Bedeutung und eine typische Form gegeben. Wir sehen sie noch heute durch das Prisma ihrer Schöpferkraft und messen sie ab mit dem hohen Maßstabe ihres persönlichen Stils. Was sie auszeichnete, war die unfehlbare musikalisch-dramatische Witterung, das sichere Erfassen der großen Linie, der Aufbau einer Partie aus ihrem innersten dramatischen Kern heraus und das Anpassen des Klanges an den durch die jeweilige Rolle bedingten Ausdruck. So wußte sie jeder dramatischen Rolle ihr eigenes Gepräge und ihr eigenes Leben zu geben. Sie war überhaupt eine der Wenigen, die die Gabe hatten, den letzten Geheimnissen der großen Kunst und des Lebens nachzuspüren. Dazu kam eine autoritative Macht persönlicher Suggestion, ein geradezu königlicher Gestus des Auftretens und Gehabens und eine unerhörte schauspielerische und mimische Kraft. Schon ihre bloße Erscheinung rief jene seelische Spannung hervor und schuf jene elektrische Atmosphäre, wie sie nur den ganz Großen zu eigen ist.

Das Bemerkenswerteste an Lilli Lehmann war, daß sie, besonders was ihre Stimme anbetraf, durchaus nicht zu denen von der Natur begnadeten Sängerinnen gehörte. Wenn je das Wort: »Genie ist Fleiß« Geltung erlangt hat, so bei ihr. Alles was sie konnte, hat sie in hartem Ringen um die Kunst und in eiserner Selbstzucht ihrer Seele, wie ihrem Organe abgerungen. Ton und Technik sind ihr durchaus nicht leicht geworden. Sie hatte niemals das, was man vulgär »eine Bombenstimme« zu nennen pflegt. Sie sagte mir einmal, daß sie

sowohl als ihre Schwester Marie als Mädel »piepsige, zwirnsfadendünne Stimmchen« gehabt hätten. Sie hätten eine fabelhafte Höhe und eine natürliche Koloraturbegabung besessen, weiter nichts. Besonders Marie hätte sich ein Vergnügen daraus gemacht, auf F^3—Fis^3 herum zu trillern. Alles andere hat Lilli ihrem durchaus nicht voluminösen Material im schweren jahrzehntelangen Kampfe geradezu abgetrotzt. Was da war, war nur die Höhe, und zwar von kristallischer Klarheit und Reinheit. Die Mezzoregion, später auch die Alttiefe mußten Ton für Ton erkämpft werden. Und dieser aufreibende Kampf mit ihrem Ton und ihrer Technik ist das Bewundernswürdigste im Leben dieser großen Künstlerin. Immer wieder hat sie mit ihrer Stimme gerungen, bis ihr der Sieg zuteil geworden. Noch bis ins hohe Greisenalter sang sie täglich die »große Tonleiter«, formte sie ihren Ton, schulte sie ihre Atemtechnik. Da die Natur ihrem Organ die Fülle versagt hatte, durfte sie ihr Material nicht verschwenden. Sie mußte immer mit ihrer Stimme haushalten wie ein zarter Organismus mit seiner Gesundheit. Das war der Grund ihrer stimmlichen Ökonomie, ihrer stets bewußten Singekunst. Das war aber auch der Grund ihrer unerhörten Stimmkultur, die außer der Mattia Battistinis nicht ihresgleichen hatte. Jeder Edelton, den sie erworben, wurde ihr unzerstörbarer Besitz. Was die Natur ihr versagte, wurde ersetzt durch höchste Kunsttechnik. Fehlte dem Organ die animalische Vitalität, so wurde der Mangel durch die Harmonievollkommenheit in Ton und Technik ausgeglichen. Sie besaß nicht die Dämonie einer Schröder-Devrient, der Gutheil-Schoder oder der Jeritza, sie hatte nicht den »letzten Schrei«, weil sie ein anderes Ideal im Herzen trug, das nämlich nicht auf animalischen Kraftäußerungen und reißerischen Wirkungen letzter und höchster kraftvoller Töne aufgebaut war, sondern letzten Endes auf den Grundlagen aller adligen Singekunst beruhte, nämlich auf dem feinen Aus- und Fortspinnen der Töne, dem Belcanto schön geschwungener Linien und Phrasen, sowie besonders auf einer geistigen Konzentration, durch die sie eine Objektivierung des Stils erzielte, wie sie vor ihr und nach ihr bislang nicht wieder erreicht worden. Sie wich nie, selbst im Augenblick leidenschaftlichster Affekte, von der goldenen Mittellinie edelster Tongebung ab. Unverrückbar verfolgte sie das Ideal eines überpersönlichen Stils, wobei Legatobögen von unerhörter Schönheit aufblühten.

Weil sie von Mozart kam, weil sie ihre Stimme völlig in der Gewalt hatte, konnte sie auch Wagner *singen*, d. h. nicht in jener explosiven Kraftmanier, jenem mißverstandenen Bayreuther Sprechgesangstil, sondern mit jener hohen Kultur und jenem feinen Tonspinnen, das das Klangliche und Melodische mit dem Sprachlichen harmonisch zu verschmelzen wußte. Dadurch erhielt dieses Organ auch jenes unzerstörbare Palliativ, jene metallische Härte und höchste Elastizität, die allen Stürmen der aufreibenden Theaterpraxis trotzen konnte und noch bis in das höchste Alter hinein in schlackenloser Reinheit erstrahlte. Sie war überhaupt eine der Wenigen, die sehr früh um die beiden Fundamente



Arturo Toscanini



Giovachino Forzano
Oberregisseur
Fot.: Esclusivo del Teatro alla Scala



Angelo Scandiani
Generaldirektor der Scala
Fot.: Cav. Ermini, Mailand

Zum Gastspiel der Mailänder Scala in Berlin



Mariano Stabile als Falstaff



Aureliano Pertile



Giacomo Lauri Volpi



Carlo Galeffi als Rigoletto

Fot.: Esclusivo del Teatro alla Scala

Zum Gastspiel der Mailänder Scala in Berlin



Giannina Arangi Lombardi



Toti dal Monte



Rosetta Pampanini



Elvira Casazza

Fot.: Esclusivo del Teatro alla Scala

Zum Gastspiel der Mailänder Scala in Berlin



Lilli Lehmann als Ortrud



Lilli Lehmann als Fidelio

Aus Lilli Lehmann, „Mein Weg", Verlag S. Hirzel, Leipzig

der Kunsttechnik wußten, nämlich um die echte Atemstütze und den natürlichen Wechsel zwischen Spannung und Entspannung. Es gab viele mächtigere Organe als das ihre, aber keines hat so durchgehalten. Gewaltige Stimmen, die von Natur aus viel üppiger einherströmten, sind neben ihr zerbrochen. Sie allein rettete ihren silbrigen Ton, den metallischen und doch elastischen Klangkern, der, auf einer einzigartigen Atemtechnik aufgebaut, erst versagte, als das Herz nicht mehr schlug. Ihre Klugheit und ihre Selbstzucht, sowie ihr aufs höchste verfeinerter Klang- und Muskelsinn gaben ihr die vorbeugenden Mittel an die Hand, mit denen sie die Tragik eines stimmlichen Zusammenbruchs vermied und selbst der Natur, die da oft gerade die Reichstbegabtesten frühzeitig verderben läßt, ein Schnippchen schlug. Viele übertrafen sie an sinnlichem Klang, aber Keiner erreichte sie in der Durchgeistigung und der technischen Disziplin der Stimme. Amalie Materna, Rosa Sucher, die Moran-Olden, die Schumann-Heink waren ihr an Stimmkraft und sinnlichem Klang weit überlegen, niemals jedoch in dem demantenen Schliff des Einzeltones, der Reinheit der Intonation und der unfehlbaren Beherrschung der gesanglich-dramatischen Höhepunkte und der Harmonievollkommenheit der Linie.
Diese Stimmkunst machte ihr auch den für die meisten Sänger und Sängerinnen so schweren Übergang von der Bühne zum Konzertsaal leicht. Aus der Primadonna wurde eine der ersten Liedmeisterinnen der Welt. Auch hier derselbe Prozeß wie auf der Bühne. In ungeheurer Selbstzucht schuf sie auch in der Liedkunst Formvollendetes, Typisches. Ja, sie wurde hier, wie Hans v. Bülow oder Joseph Joachim auf anderem Gebiete, zur Erzieherin, zur Priesterin und Kulturträgerin des deutschen Liedes. Mozart und Beethoven, Schubert und Schumann, Franz und Loewe, Brahms und Wolf erhielten durch ihre meisterliche Liedkunst eine vollendete Ausprägung und persönliche Ausdeutung. »Adelaide«, »Erlkönig«, »Über den Wassern zu singen«, »Mondnacht«, »Der Nußbaum«, »Feldeinsamkeit«, besonders die Franzschen Lieder schuf sie zu Vorbildern von geradezu klassischem Gepräge. Auch das kleinste Volkslied wurde durch sie geadelt und erlangte Normung und Kulturwert durch den Ewigkeitsstempel ihres Genies.
Daß diese Erzieherin ihres großen Selbst auch zur Erzieherin Anderer wurde, darf nicht weiter wundernehmen. Wer das Höchste von sich verlangt hatte, verlangte freilich auch vom Nachwuchs das Letzte. Wer ihr jedoch geistig und stimmtechnisch zu folgen wußte, der hatte an ihr eine Meisterin und Führerin, wie sie sicherer und zuverlässiger schwerlich zu finden war. Das kann die Unzahl der großen Stimmen der letzten Generation (Ekeblad, Farrar, Melanie Kurth, Maikl u. a. m.) bezeugen. Auch als Schöpferin und geistige Führerin der Salzburger Festspiele wird sie in der Nachwelt fortleben.
Ein letztes Bild an mich trägt die Widmungsworte: »Wer erst den Anfang einer Kunst gefunden hat, findet kein Ende.« So schrieb eine große Künstlerin, die auch zugleich ein großer Mensch war.

NEUE MUSIK UND MUSIKALISCHE JUGENDBEWEGUNG

EIN ZEITKOMMENTAR

Die neue künstlerische Gesinnung, die die jüngste Musikergeneration ausprägte, fand stärksten Anklang, zugleich wertvolle Förderung seitens der musikalischen Jugendbewegung. Die Tatsache, daß Führer und große Teile dieser Bewegung aus Pädagogen besteht, ist für neue Musik ein Positivum von größter Tragweite insofern, als dadurch eine musikalische Erziehung der heranwachsenden Generation im Sinne neuer Musikanschauung gewährleistet ist.

Das Verhältnis beider Bewegungen zu einander besteht nicht nur in einem gegenseitigen äußeren Anerkennen. Wesentlich tiefer begründet, ist es vielmehr in einer Gemeinsamkeit der geistigen Haltung zu suchen: Das hellsichtige Erkennen des Endes einer großen Epoche (Romantik) führte zu einem neuen, zeitverbundenen Musikideal, das im primären Klang wurzelt. Das bedeutete zugleich eine Ausmerzung musikfremder, romantischer Elemente (außermusikalische Assoziationen literarischer, ethischer, philosophischer Art). Diese bewußte Erfassung der Musik als neutrale Klangmaterie führte bald zur Gewinnung einer neuen, eigengesetzlichen musikalischen Form, die sich als Spielidee zeigt und für die alte Polyphonie reichste Anregungen gab (Hindemiths Kammermusiken). War die Musik in der eben vergangenen Epoche lediglich Modelliermasse für Gefühle, ergab sich ein einheitlicher musikalischer Organismus nicht aus den der Musik ureigenen Gesetzen, sondern aus der Unterordnung unter Gefühlsdienst, so legte jetzt das Zurückgreifen auf die reine Substanz des Klanges Kräfte von elementarster Wirkung frei.

Das wahlverwandtschaftliche Wiederanknüpfen an die stilistische Haltung des Frühbarocks war ein erstes übereinstimmendes Gesinnungsmoment beider Bewegungen. Die Tatsache, daß beide Richtungen ohne genauere Kenntnis voneinander zur intuitiven Erkenntnis des ihrer Zeit verwandten Barockstils gelangten, widerlegt schlagend den Vorwurf gewisser Kreise, die gern jenes Bekenntnis zu einem vergangenen Musikideal als Historizismus oder Gelehrtentum ansehen.

Das Zusammen*treffen* zweier Bewegungen im Schnittpunkte einer gemeinsamen geistigen Haltung bedeutete noch nicht ein weiteres geschlossenes Zusammen*gehen*. Dem standen zunächst Schwierigkeiten bedeutender Art gegenüber: beider Ausgangspunkte lagen konträr zueinander. — Im Innern der Romantik abgekehrt, knüpfte modernes Schaffen doch äußerlich an diese, in ihren Prinzipien ad absurdum geführte Periode an. »Vorherrschaft des Instrumentalen, Virtuosität um jeden Preis, Mangel an Verbundenheit mit den gemeinschaftsbildenden Kräften des Volks« — Kriterien einer eben vergangenen Musikepoche — wurden auch Merkmale moderner Musik. Die Gefahr, an Inzucht zugrunde zu gehen, schien unvermeidlich, erstrebte nicht der schaffende Künstler die schöpferische Bindung an einen Menschenkreis, der sein Werk tragen könnte.

Diese Gefahr war der Jugendmusik fremd. Ihre Herkunft vom Volkslied, die Verbundenheit mit einer Kunstmusik, die noch stark im Volkslied und Vokalen verwurzelt war, gab ihr einen soliden Unterbau, der zu stärkstem Existenzhoffen berechtigte. Das Neuerwachen der Hausmusik, Belebung der Kirchen- und Schulmusik als Formen des kollektivistischen, menschlichen Beieinanderseins waren erste Früchte einer geänderten Grundeinstellung zur Musik. — Das Außen kann hier nicht von dem Innen getrennt werden: die neue Musikgesinnung mußte notwendigerweise eine Umwälzung des Musikbetriebs im Gefolge haben. Die bisher gültige Form der Musik-Darbietung und -Aufnahme war das Konzert. Sein Hauptmerkmal — strenge Scheidung von Künstlerschaft und Publikum. Der »aus höheren Sphären herabsteigende« Künstler vermittelt einer andächtig lauschenden, gnädig empfangenden Hörerschaft Kunstwerte. Scharfer Trennungsstrich zwischen aktiv und passiv Beteiligten — ein besonders bedenklicher Zustand, wenn vornehmlich Werke geboten werden, die in überspitztem Individualismus einsam und losgelöst von jeder volklichen Grundlage dastehen. Ein Gesamterlebnis der Musik, eine wirkliche Anteilnahme an ihren inneren, rein geistigen Vorgängen war zur Unmöglichkeit geworden. Statt dessen ein einseitiges Schwelgen im Klanglich-Harmonischen, ein resignierter Genuß an melodischen oder thematischen Einzelheiten. Demgegenüber propagierte die Jugendmusik die Idee der Musikgemeinschaft. Sie verwirklichte sich bald in einer neuen Form des

Zusammenseins: dem Singkreis. Im Mittelpunkt der Musikausübung steht der Chor. Jeder einzelne ist hier tätig und mitverantwortlich für sein Tun. Er steht nicht für sich, sondern gliedert sich ein in das Ganze. Das sollte zur Überwindung des Künstlertyps von gestern führen. Der Gedanke der Dienstbereitschaft gewann an Boden: aus der Jugend traten schaffende Musiker hervor, bei denen der innere Zusammenhang zwischen dem Menschenkreis, dem sie entwuchsen, und ihren Werken wieder da war. Die Gestalt des Werkes erweist hier, wie ein Volk mitschafft, der Schaffende wird von einer Gemeinschaft getragen. Demgegenüber die traurige Erscheinung einer Zeitnot: ein einsames Künstlertum, das alles an Kraft und Gestaltung von sich gibt, ohne den Boden zu fühlen, der sein Schaffen trägt.

Die Fühlungnahme der Führer beider Bewegungen führte im Sommer 1927 zum Entschluß gemeinsamen Vorgehens. Man erkannte die günstigen Voraussetzungen zu wechselseitiger Befruchtung; man gab die Möglichkeit, beider Wege in parallelem Kräfteverlauf einem gemeinsamen Zielpunkt »Neuer Klassik« zustreben zu lassen. Es wurde vereinbart, die jährlichen Haupttagungen der Jugendmusik zusammen mit den Baden-Badener Kammermusikfesten zu veranstalten.

Der »Vertrag« gipfelt in einem gemeinsamen Manifest, dessen Unterzeichner die umfassende Auswirkung junger Musik (nun auf verbreiteter Basis) erkennen lassen. Musikwissenschaftler (Hans Mersmann), schöpferischer Künstler (Paul Hindemith) und Musikpädagoge (Fritz Jöde) verfassen das Verhandlungsresultat:

»Die Entwicklung des letzten Jahrzehntes ließ mit zunehmender Deutlichkeit erkennen, daß das Schaffen unserer Generation nach zwei entgegengesetzten Richtungen auseinanderklafft. Auf der einen Seite entsteht eine Musik, welche in einer letzten Endes gesellschaftlichen Atmosphäre wurzelt und sich mit wachsender instinktiver Sicherheit den Bedürfnissen und dem Stil der Musikfeste anpaßt. Auf der anderen Seite besinnt sich Musik wieder auf ihre eigensten Ziele; sie sucht den verlorenen Weg zur Gemeinschaft zurück, wendet sich von artistisch überspitzter Subjektivität zu innerer Einfachheit, Ausführbarkeit und Bindung eines größeren Kreises.

Diese letzte Art von Musik deckt sich in ihrer Haltung und ihrer Zielsetzung mit den Wegen und Zielen der musikalischen Jugendbewegung. Aus der Wiedergeburt alter Polyphonie erstand der Bewegung ein immer stärkerer Zusammenhang mit den schaffenden Kräften der Zeit.

Beide Wege laufen nun zusammen. Führende schaffende Musiker stellen sich bewußt und bejahend zur Jugendmusik. Denn hier entstand ein durch systematische Erziehung bereiteter Boden, eine Haltung, welche, an alter Musik gewachsen, gegenwärtige sich einzuschmelzen verlangte.«

Die evolutionistische Tragweite dieser Tat ist in ihrer Bedeutung noch nicht zu ermessen. Schon das Baden-Badener Musikfest 1929 bringt die strikte Absage an das rein genießerische Konzert. Im Mittelpunkt steht die »Förderung der Laienmusik in jeder Gestalt«. — Damit geht man den Weg, der in der gegenwärtigen Situation allein Sinn hat.

Herbert Hübner

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

TONFILM

In der Filmindustrie ist es heute gebräuchlich, von einer »Qualitätskrise« zu sprechen, von einem Zwischenstadium, in dem sich augenblicklich der Film befindet. Der Wunsch, diesen Zustand zu beenden, einen neuen Anfang herbeizuführen, ist allgemein. Das Ziel ist: den Film zu verinnerlichen, aus dem Geistigen zu organisieren. Die Lösung bedingt einen inneren Wandel der Anschauungen und Vorstellungen von dem, was man bisher unter Film und seiner künstlerischen Mission verstand, überhaupt. Einen Umschwung dieser Art an den Tonfilm und sein Erscheinen zu knüpfen, mit ihm die neue Ära beginnen zu lassen, ist man nur zu geneigt. Immerhin hängt die Entwicklung einer Kunst, deren Methode zu produzieren nicht mehr eine handwerkliche ist, sondern durch die Schaltung eines mechanischen Gliedes zwischen Idee und ihre Verkörperung gekennzeichnet wird, innig zusammen mit den Fortschritten auf dem Gebiete einer ihr zugehörigen maschinellen Technik. Doch nur so-

weit, als die Maschine rein die Vorbedingung für neue Möglichkeiten und ihre Realisierung abgibt. Den geistigen Überbau über jener puren technischen Existenz, von dem aus erst die Möglichkeiten Ordnung, Form und ihren besonderen künstlerischen Sinn erhalten, von dem ausschließlich die Güte des Produkts bestimmt wird, liefert die Technik bekanntlich nicht mit. Entscheidend bleibt hier, inwieweit ein Wandel der geistigen Einstellung festzustellen ist; er manifestiert sich gleicherweise im stummen wie im tönenden Film. Soviel ist heute schon gewiß, daß die Erfindung des tönenden Bandes und der Synchronisierung, die nunmehr eine gleichsam filmische Behandlung des Akustischen ermöglicht, eine Änderung der bisherigen künstlerischen Denk- und Vorstellungsweise nicht nach sich zog. In seiner jetzigen Form spiegelt der Tonfilm die Struktur der gegenwärtigen geistigen Gesamtsituation wieder und weist sich ebenso wie der stumme Film als Erzeugnis einer suchenden Übergangszeit aus, keineswegs vorläufig als ihr Retter. Das Wort von einem neuen Anfang bleibt leere Geste, solange das Problem als ein zentrales und geistiges nicht begriffen, noch so angefaßt wird; solange ein Ausweg gesucht wird, wo nur ein Weg zu gehen ist.

Der Film, der sprechen, singen und lärmen kann, in dem Gehörtes und Gesehenes koordiniert sind, enthüllt weit mehr und eindringlicher, als dies der pantomimische je vermochte, die Unzulänglichkeit seiner bisherigen Gestaltungsweise. Grobsinnlich wird seine wahre Natur und Herkunft demonstriert. Was bisher in stummer Version ungestörter Zusammenhang und in sich geschlossene Welt zu sein schien, reißt, da der angeheftete Ton die Szene komplett und echt macht im Sinne der Naturtreue, auseinander; der fließende Bildablauf zerfällt, der Wechsel der Einstellungen erscheint aneinander gereiht, die Handlung stockt. (Die Weltbühne Nr. 42/1928.) Daß der Zusatz des Tones diesen Eindruck, den Rückfall in primitive und natürliche Zustände, erzeugen muß, daß er den Film zu dem ergänzen muß, was er in der bisherigen Anlage seiner Form meist immer war, zu einer in weitere und beweglichere Dimensionen übertragenen Abwandlung der Oper, des Theaters, beweist gegen die Anwendung des Tones an sich nichts, verrät nur, daß sein jetziger Gebrauch falsch ist. Seine Anwendung muß falsch bleiben, den störenden Wirkungscharakter behalten, solange der Film sich von seinem Vorbilde »Theater« nur wenig entfernt hat, die Abweichungen davon lediglich als »notwendige Konzessionen an die technische Realität« zu deuten sind, solange ein antiquiertes Denken den Durchbruch der reinen filmischen Form und ihr Erscheinen in der stummen, rein sichtbaren Bildkomposition verhindert, solange eine ungenügende Vorstellung vom Wesen der filmischen Form überhaupt zugrunde liegt. Der Tonfilm an sich steht keineswegs gegen den stummen Film, die volle Entfaltung seiner Möglichkeiten hemmt keineswegs die filmische Bewegtheit; nur gegen eine äußerliche Darstellung der filmischen Mittel ist er gerichtet, gegen seine augenblicklich bestehende Form, die wohl der Quantität, nicht der Qualität nach das den handwerklich produzierenden Künsten Mögliche überschreitet und die Mischgebilde ist. Vielmehr fordert er, sollen Ton und Bild ein Guß werden, den reinen, inneren Gebrauch dieser Mittel, die den anderen, neuen Massen entsprechende organische Veränderung der künstlerischen Problemstellung überhaupt. Er verlangt die Abwendung von einem Begriff »Handlung«, der innere Bewegtheit und Weite durch Häufung äußerer Geschehnisse ersetzt, die Hinwendung zu einer Konzentrierung und Vereinfachung des äußeren Ablaufes auf gleichsam wenige Schritte. Er verlangt, daß die Dinge der Bildwelt gleichberechtigt an der Gestaltung der Aktion teilnehmen, ihre kontrapunktische Abgestimmtheit und polyphone Beweglichkeit zueinander, ihre Verflüssigung zu einem gleichsam klingenden Liniengefüge. Er verlangt das freie Spiel mit Realitäten, die Auflösung einer natürlichen Bewegungseinheit in den rhythmischen Wechsel mehr oder minder vieler Einstellungen, nicht wie heute meist im Sinne des bunten und rapiden »Schauplatzwechsels«, sondern im Sinne eines Umschlagens in eine neue Qualität, der Montage, die neue melodische Gebilde, neue tönende Übergänge im Sichtbaren aus sich entläßt, die von Natur nicht da waren. Er fordert die Geburt der Bildwelt aus dem Geiste der Musik, die Ankunft des reinen Films. Von hier aus ist es berechtigt, den Beginn der Wandlung an den Tonfilm und sein Erscheinen zu knüpfen.

Im engsten Zusammenhang hiermit steht eine veränderte Auffassung von der Komposition des Hörbaren. Die Voraussetzung, die eine entsprechende Behandlung des Klanglichen zuläßt, gibt die Technik, die akustische Kamera. Die Analogie zu dem, was die optische Kamera vermag, ist vollkommen. Sie, die akustische Kamera, garantiert den gleichen Grad der

Freiheit in der Beherrschung des Materials wie jene, ermöglicht eine Unabhängigkeit von den natürlichen Bedingungen wie nie zuvor, schafft den weit dimensionierten Raum, der alle tönenden Erscheinungen umfängt. Gestaltungsmittel ist ausschließlich sie; Material aller Klang, soweit er sich photographieren läßt, sowohl eine vorgeformte Musik, als die Vielfältigkeit der Geräuschwelt. Der Vorwurf, daß der Ton die zweidimensionale in sich geschlossene, streng von uns, den Sehenden, geschiedene Bildwelt — eine Welt, in die wir nicht mehr eindringen können, die einmal zur Zeit der Aufnahme bei uns im Raume war, jetzt aber fern und schemenhaft abläuft, — gegen uns hin so öffne, daß der Bildrand keinen Rahmen mehr, sondern die Begrenzung eines Theaterraums darstelle, die Stimme leibhaftig unter uns sei, ihre Entfernung von uns in realen Metern ausdrückbar werde, dieser Vorwurf besteht nicht zu Unrecht, richtet sich gegen den tönenden Film von heute und seine Hersteller, die wissentlich oder unwissentlich die Grundvoraussetzung jeder Tonfilmaufnahme unberücksichtigt lassen. Das Aufnahmeverfahren, welches möglich macht, mit dem Klange zugleich die bewegliche, räumlichen Verhältnissen anpaßbare akustische Projektionsfläche gleichsam unsichtbar in den Raum zu stellen, das Tönende wirklichkeitsfern, abgeschlossen gegen uns zu präsentieren so, daß der Eindruck der Bildzugehörigkeit vollkommen, eine eventuelle Richtungsänderung des Singenden in diesem Sinne feststellbar wird, findet in der Schallplattenindustrie unter dem Namen »Raumton« seine Anwendung. Die in der akustischen Eigenart des Raumes begründeten Änderungen, Ergänzungen und Schattierungen des direkten Schalles werden mitübertragen. Der Klang wird uns in einer Form dargeboten, wie sie eine körpergebundene Tonerzeugung und Zur-Schaustellung nie aus sich herauszustellen vermag. Der Schritt, der hier die Wandlung in die neue Darstellungsform des Akustischen zur Folge hat, ist der gleiche, wie der von der Bühne zur weißen Wand. Wir sind nicht mehr Teilnehmende, leibhaftig mit der Stimme, dem Singenden Verbundene, sondern in einem Maße von ihm getrennt wie nie zuvor. Der Klang steht uns objektiv gegenüber als ein von unserer Wirklichkeit abgetrenntes Bild. Wir sind Zuhörende, vielmehr »Zuschauende« im wahrsten Sinne des Wortes. Der Schritt bedeutet Revolutionierung des Hörens. Den Sinn des »Raumtones« für die Komposition haben wir in einer früheren Arbeit dargelegt. (Das Problem der kommenden Musik. »Die Musik«, XX/12.) Wir beschränken uns somit, weisen nur kurz darauf hin, daß es schwierig ist, eine vorgeformte Musik aus ihren natürlichen Hörbedingungen zu lösen, zu entwerten im Sinne eines Materials. Ihre natürliche Struktur muß elementarisiert werden, muß gleichsam wie ein Ton, ein Klangfarbenkomplex gehört werden, soll sie mit Geräuschen, eben anders differenzierten Klangfarben kombiniert werden im klingenden Raum, seinen Proportionen angemessen sein, soll sie als ein Stück Natur die Szene nicht belasten und verbreitern. Denn die Musik zur Erscheinung bringen, das Akustische nicht als naturalistische Geräuschreizfolge, sondern als »Melodie« behandeln, jedoch im Sinne einer gleichsam »filmischen«, mit dem gleichen Grad der Freiheit, den die Komposition des Sichtbaren beansprucht, damit Bild und Klang zu einem kontrapunktischen Gefüge verschmelzen, heißt weiterhin hier die klingenden Phänomene im Klangfarbenmelos zusammenfassen. Das wird nur möglich mittels der akustischen Kamera, besonderer Montageverfahren, auf Grund ihrer künstlerischen Aktivierung. Wir stehen hier mitten in Fragen, die die Entwicklung der Musik betreffen.

Wir müssen den Rahmen weiterspannen und sagen, daß der Fortschritt der Kunst überhaupt zur Diskussion steht. Film und Tonfilm sind nur die neuen Formen, in denen die Kunst weiterhin sichtbar und hörbar fortleben wird, bezeichnen nur die neue Art des Produzierens, die dem Realitätsgrade nach weit höher steht, als die handwerkliche, die es ermöglicht, die Probleme, welche die Künste aus sich heraus entwickeln, zur logischen Lösung zu bringen, die Basis ist für den Fortgang der Kunst.

Vorläufig existieren Film und Tonfilm noch als Gattungen neben Theater und Oper: eine strenge Scheidung der Formenwelten hat sich noch nicht vollzogen. Diese profitieren von jenen, jene von diesen. Vorläufig dient man hier wie dort dem Tagesbedürfnis. Die »Qualitätskrise« des Filmes ist Ausdruck einer allgemeineren Tatsache, prägt sich hier in spezifischen Formen aus, gleich wie dort bei den Künsten, die sich am äußersten Rande ihrer Wirklichkeit bewegen, in eigenen. Sie wird beendet sein, wenn Wesen und Erscheinung wieder eine Einheit bilden. Immerhin scheint der »Anfang« gebunden zu sein an eine neue Generation, die noch unsichtbar, noch nicht in Erscheinung getreten ist. Denn die Prominenten

der Literatur, Musik und Malerei begnügen sich noch mit der handwerklichen Art zu produzieren, haben den Anschluß an die Zukunft verpaßt. Der Fortschritt geht nur mitten durch die Maschine hindurch. Der Weg ist, die neuen Formmöglichkeiten in den Entwicklungsgang der Kunst überhaupt einzuordnen. Das Resultat wird so neu sein, daß es mit dem tönenden und stummen Film von heute, wie mit den ästhetischen Vorstellungen bisheriger Kunst, deren Gehalt wesentlich durch die handwerkliche Produktionsmethode mitbestimmt wird, nur wenig zu tun hat. Das Ergebnis bedeutet eine grundsätzlich neue, mit den Mitteln des Denkens allein nicht erzwingbare Stellungnahme gegenüber dem Problem »Kunst« überhaupt, ist aus der Maschine ebensowenig herzuleiten wie aus der bisherigen künstlerischen Denkweise. Der Prozeß ist Übergang gleichsam in der Luftlinie, im Geistigen. *Robert Beyer*

FILMMUSIK UND KONZERTMUSIK

Filmmusik und Konzertmusik in eine Verbindung miteinander zu bringen, wo doch beide für sich noch um Ausprägung eines eigenen, neuen Stiles ringen, Musik zum Film zwischen gestückelter Illustrier- oder illustrierender Originalmusik noch schwankt und Musik als Konzertstil zumindest noch in einem Wandel der Form begriffen ist, mag auf den ersten Blick gewagt erscheinen. Man war deshalb auch nicht wenig erstaunt, auf dem Programm einer Nachtvorstellung in der Berliner »Alhambra« eine bunte Folge von konzertmäßigen Werken und Filmen, eins das andere ablösend, zu lesen. Der Name Paul Hindemith auf dieser Programmfolge wirkte allerdings bereits beruhigend, wußte man doch, daß Hindemith, dessen ganze Vorliebe der Filmmusik gehört, keine Halbheiten und Verlegenheits-Konzerte mitgemacht hätte. Das Ergebnis vollends war in mehrfacher Hinsicht überraschend: gerade die Ablösung von Bildmäßigem und Tonhaftem gab der ganzen Veranstaltung Vielseitigkeit und starken Antrieb. Die Filmvorführung rückte ein wenig ab vom Nur-Bildhaften, sie näherte sich der klanglichen Zone. Das Musikalische wiederum verlor die Enge klanglichen Raumes und erhielt für den Hörer interessante Bezugnahmen zu den Bewegungstendenzen des Filmischen. Und dies gerade war es, was die Vorstellung so interessant machte: die Bewegung in Bild und Ton ergänzte sich, obwohl sie nacheinander geschah, zu einem starken künstlerischen Gesamtorganismus, bei dem keine Verschmelzung der Künste absichtlich durchgeführt war, sondern mit Hilfe der einfachen Nebeneinanderstellung Verwandtes, Ergänzendes aus sich, fast unabsichtlich, anklang. Musik als Spiel verband sich dem Film als Spiel. Das Spielmäßige, Kunstgewerbliche einte alle Werke: die *Hindemithsche* Spielmusik »Ein Jäger aus Kurpfalz«, den entzückenden Puppenfilm von *Starewitsch*, die Bratschensonate von *Paul Dessau*, den reizenden Scherenschnittfilm von *Lotte Reiniger*, die Kammermusik op. 24 Nr. 1 von *Hindemith* und den Trickfilm »Alice und der Selbstmörder« von *Decsey*. Schon die Aufzählung dieses Programms dürfte klar machen, daß nicht jedes Filmstück, nicht jedes Musikwerk zu dieser glücklichen, gegenseitigen Durchdringung verholfen hätte. Nur jene Musik, die durch ihre Bewegung bereits auf den Film hinzudeuten scheint, die abrollt ohne pathetischen Aufenthalt, und nur jener Film, der durch seine Spielfreudigkeit fast selbst »musiziert«, sie bürgen für das Zustandekommen der Verbindung Kammermusik und Filmmusik. Die Möglichkeiten, die sich von hier aus für den Konzertbetrieb ergeben, dürfen gewiß nicht überschätzt werden. Daß aber auf diese Weise dem sonst allzusehr vernachlässigten Kinomusiker Gelegenheit gegeben ist, einmal wirklich als Musiker sich zu fühlen, zu musizieren und aktiv Anteil am musikalischen Geschehen zu nehmen, statt Abend für Abend sein musikalisches Kinoprogramm herunterzuspielen, dies dürfte, nicht nur sozial gesehen, von größter Bedeutung sein. Denn für den Kinomusiker ist eine künstlerische Aktivierung seines Berufes geradezu lebenswichtig.

Bleibt noch der Begleitmusik zu den einzelnen Filmen zu gedenken. Kurz resümierend ist da zu sagen: *Paul Dessau* und *Hans Erdmann* erledigten sich der gestellten Aufgaben mit großem Geschick. Das *Alhambra-Orchester* unter *Paul Dessau* spielte die Werke frisch und mit klanglicher Intensität.

Steffen Roth

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-COURIER (25. April 1929). — »Zum Ableben Adolf Weißmanns« von *Oscar Bie.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (4. Mai 1929). — »Hans Pfitzner« von *Hans Teßmer.*

BERLINER TAGEBLATT (3. Mai 1929). — »Hans Pfitzner« von *Alfred Einstein.* »Pfitzner kennt Jenseitigkeiten, Unheimlichkeiten der Seele, an die in der Musik keiner seiner Zeitgenossen, am wenigsten der Glänzendste, Erfolgreichste auch nur von Ferne gerührt hat, von der eine frisch-fröhliche Jugend nicht die leiseste Ahnung mehr besitzt; die auszusprechen allerdings den Besitz der umfänglichsten Tonsprache voraussetzt — den lebendigen Besitz der Musik von Beethoven bis Wagner.«

B. Z. AM MITTAG (25. April 1929). — »Adolf Weißmann †« von *Erich Urban.* — »Weißmann, der Musik-Fanatiker« von *Norbert Falk.*

CASSELER POST (28. April 1929). — »Der letzte kurhessische Hofkapellmeister« von *Paul Heidelbach.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (1. Mai 1929). — »Wesen und Wirkung der Musik: von *Willem Mengelberg.*

DEUTSCHE ZEITUNG (4. Mai 1929). — »Hans Pfitzner« von *Paul Zschorlich.*

DÜSSELDORFER LOKAL-ZEITUNG (20. April 1929). — »Hans Pfitzner« von *Wolfgang Golther.*

FRANKFURTER ZEITUNG (24. April 1929). — »André Messager« von *Henry Prunières.* — (26. April 1929). — »Theodor Billroth, Chirurg und Musiker« von *Paul Stefan.* — (28. April 1929). — »Filmmusik« von *Hans Kayser.* — (3. Mai 1929). — »Bachs ›Kunst der Fuge‹« von *Karl Holl.* — (5. Mai 1929). — »Pfitzner« von *Karl Holl.*

HANNOVERSCHER KURIER (Nr. 116/17, 172/73, 188/89 und 195). — »Anton Schotts Erinnerungen«. Erste Veröffentlichung.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (5. Mai 1929). — »Pfitzner und die Gegenwart« von *Erwin Kroll.* — »Pfitzner als Vorbild und Führer« von *Karl Blessinger.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (23. April 1929). — »Chirurg und Musiker« von *W. Schweisheimer.* Zum 100. Geburtstag Th. Billroths. — (28. April 1929). — »Die neue päpstliche Konstitution über Kirchenmusik« von *Max Sigl.* — (5. Mai 1929). — »Dem sechzigjährigen Hans Pfitzner« von *Bruno Walter.* »Diese vom ›Zeitgemäßen‹ unbetäubte, tieferem Besinnen zugeneigte, durch ein persönliches Weltgefühl gesicherte Seelenkraft scheint mir auch ein gemeinsames Merkmal der Freunde des Pfitznerschen Schaffens zu sein; mir wenigstens ist noch keiner bekannt geworden, der nicht solche Züge trug. Und ich habe den Mut, mich heute zum Sprecher dieses Geheimbundes zu machen und Hans Pfitzner für die Bestätigung, Festigung, Ermutigung und Beglückung zu danken, die uns die in unvergänglicher Musik ausgedrückte Kunde von seiner zarten und starken Seele bedeutet; dieser wahren Künstlerseele, die vom Zeitlichen bewegt, aber im Außerzeitlichen daheim ist.«

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (12. und 14. Mai 1929). — »Vom Sinn der Musikwissenschaft« von *J. Handschin.*

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (7. Mai 1929). — »Bekenntnis zu Hans Pfitzner« von *Werner Ladwig.*

VOSSISCHE ZEITUNG (20. April 1929). — »Der Geistige und die Oper« von *Adolf Weißmann.* »Die Schönheit der Stimme ist auch heute nicht selten. Wer sie liebt, kann, so geistig er auch ist, der Oper nicht feindlich werden. Sie besteht eben durch den Sänger. In ihm verdichtet sich die innere Krise der Oper. Aber er bedeutet am Ende auch ihre Lösung.« — (27. April 1929). — »Das Banale in der Musik« von *H. H. Stuckenschmidt.* — (4. Mai 1929). — »Hans Pfitzner« von *Max Marschalk.* — (7. Mai 1929). — »Künstlers Erdenwallen. Epilog zu Hans Pfitzners 60. Geburtstag« von *Arthur Eloesser.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 56. Jahrg./16—19, Berlin. — »Randglossen zur ›Neuen Musik‹« von *Georg Gräner.* — »Die Partitur der Matthäus-Passion« von *Siegfried Ochs* †. — »Anton Dvořák zum Gedächtnis« von *Adolf Diesterweg.* — »Hans Pfitzner« von *Walter*

Abendroth. — »Hans Pfitzner als Mensch« von *Willy Praetorius.* — »Richard Wagner als Arbeitsgenie« von *Otto Strobel.*

BLÄTTER DER STAATSOPER 1—14, Dresden. — »Moderne Regieprobleme der romantischen Oper« von *Otto Erhardt.* — »Musik — Drama — Oper« von *Curt Elwenspoek.* — »Otto Ludwig als Musiker« von *Otto Erhardt.* — »Bühnenbild und Zuschauer« von *Robert Boßhart.* — — »Bilanz des Opernjahres« von *Otto Erhardt.*

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED XXXI/4, Wien. — »Eine österreichische Volksliedsammlung aus dem Jahre 1819« von *Raimund Zoder.*

DAS ORCHESTER VI/8—9, Berlin. — »Emile Jaques-Dalcrozes Lebenswerk« von *Robert Hernried.* — »Hans Pfitzner« von *Robert Hernried.*

DER FACKELTRÄGER II/4, Hamburg-Bergedorf. — »Republik und Kunst« von *Hugo Sieker.* »Die Republik hat für ihre Künstler bisher nicht das getan, was zu tun nötig wäre.«

DER KONTRABASS I/1, Leipzig. — Die neue Zeitschrift wird von *Max Dauthage* eingeleitet.— »Das Vibrato« von *Th. A. Findeisen.* — »Die Geschichte des Kontrabasses« von *Friedrich Warnecke.*

DEUTSCHE RUNDSCHAU 55. Jahrg /8, Berlin. — »Ein Wort zu Hans Pfitzners 60. Geburtstag« von *Ludwig K. Mayer.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXVII/8—9, Berlin. — »Rhythmische Erziehung in der staatlichen Privatmusiklehrerprüfung« von *Charlotte Pfeffer.* — »Die Musikgeschichte in der staatlichen Musiklehrerprüfung« von *Hermann Halbig.* — »Die Laute in der staatlichen Privatmusiklehrerprüfung« von *Hans Dagobert Bruger.* — »Gegenwartsfragen zur Theorieausbildung der Privatmusiklehrer« von *Richard Greß.* — »›Gema‹ und ›G. D. T.‹« von *Karl Holl.*

DIE BRATSCHE I/1, Leipzig. — »Zur Geschichte der Bratsche und der Bratschisten« von *Wilhelm Altmann.* — »Betrachtungen über die Bratsche« von *Karl Fuhr.*

DIE MUSIKANTENGILDE VII/3, Berlin. — »August Halm †« von *Walther Reichling.* — »Durchgeführte harmonische Organisierung bei Mozart« von *Fritz Jöde.*

DIE MUSIKERZIEHUNG VI/3, Berlin. — »Rhythmische Erziehung im ersten Grundschuljahr« von *E. Feudel.* — »Die Musikprüfung im Abiturium« von *Fritz Haupt.* — »Gegenwartsfragen zum Unterricht im Kontrapunkt« von *Richard Greß.*

DIE MUSIKWELT IX/5, Hamburg. — »Der sechzigjährige Hans Pfitzner« von *Hans Joachim Moser.* — »Anton Dvořák« von *Bertha Witt.*

DIE STIMME XXIII/7, Berlin. — »Über Stimmfunktionsübungen« von *Carl Werner Reichelt.* — »Die ›Membrane‹ im Dienste der Stimmbildung« von *Emil Lardy.*

GREGORIUS-BLATT 53. Jahrg./3, Düsseldorf. — »Neuentdeckte Bruchstücke neumierter liturgischer Handschriften des Mittelalters aus Codex latinus Monacensis 18036« von *Alban Dold.*

MELOS VIII/4, Berlin. — Ein Strawinskij-Heft. »Strawinskijs Weg« von *Heinrich Strobel.* »Strawinskij begann mit dem Ballett. In Deutschland hätte man um dieselbe Zeit mit einem heroischen Musikdrama begonnen.« »Die ›Geschichte vom Soldaten‹ ist die konsequenteste Ablehnung der Musikdramatik in einer Zeit, in der man bei uns noch völlig dem musikdramatischen Theater verfallen war. Erst heute, wo sich eine neue Opernform zu stabilisieren beginnt, erkennen wir die außerordentliche Bedeutung dieses ›gelesenen, gespielten und getanzten‹ Stückes. Musik setzt nur an den entscheidenden Stellen ein, und auch da wirkt sie nur durch ihre eigene Kraft. In keinem andern Werk Strawinskijs, auch nicht in ›Noces‹, sind melodische und rhythmische Inhalte so gegeneinander ausgewogen. Völlig falsch ist es, in der ›Geschichte vom Soldaten‹ eine Parodie zu sehen. Strawinskij nimmt einfach mit sehr raffinierten und erwogenen Klangmitteln ein primitives Gestaltungsprinzip auf. Nur Hörer, die durch das ›erhebende Theater‹ irregeleitet waren, konnten diese Musik als provokatorisch empfinden. Sie hat uns den Sinn für Sauberkeit und Schärfe wieder geweckt.« — »Über Strawinskijs Einfluß« von *Ernst Schoen.* — »Strawinskij oder die künstlerische Atmosphäre von Paris« von *Hans Curjel.* »Und dieser umfassenden Geistigkeit entspricht der Typus der künstlerischen Persönlichkeit, der in der Pariser Atmosphäre entsteht: diesseitig, wach, lebendig orientiert, ein Schuß Literatentum (was in Paris durchaus etwas Positives ist, ähnlich wie jetzt in Deutschland das Bündnis Weill-Brecht), mit dem täglichen und praktischen Leben lebendig und gern verbunden, geistig zu den täglichen Ereignissen Stellung nehmend, elegant im Sinne einer substantiellen Eleganz, die als positives Körpergefühl nicht als Vorrecht der

Reichen oder der allein formal Mondänen erscheint, schöpferisch und voller Phantasie auf dem eigenen Kunstgebiet, mit klugem Interesse anderen Gebieten verbunden — der Prototyp dieser Persönlichkeit der Pariser künstlerischen Atmosphäre ist Igor Strawinskij.« — »Strawinskij am Genfer See« von *Willy Tappolet.*

MUSIK IM LEBEN V/1—2, Köln. — »Musik der Ströme« von *Alfons Paquet.* — »Die Situation des Schaffenden« von *Max Butting.* »Gebrauchsmusik im weitesten Sinne des Wortes ist die Musik, durch die man am ehesten wirken kann. Gebrauchsmusik bedeutet ja letzten Endes nichts anderes als eine Musik, deren praktische Realisierung für bestimmte Zwecke garantiert ist.« — »Die Musik im Zeitalter der ›Maschine‹« von *Hermann Erpf.* Der Autor spricht sich scharf gegen die übertriebene Wertschätzung der mechanischen Musik und des technischen Fortschritts aus; er propagiert »als wichtigsten Aktivposten in der Musikbilanz unserer Zeit« die Laienmusikbewegung. — »Gesinnung und Können« von *E. Jos. Müller.* »Der Äußerlichkeit des bisherigen Musiklebens setzen wir als rettende Gesinnung den Willen zur Innerlichkeit entgegen.« — »Fünf Jahre Rundfunk« von *Erich Latzko.* — »Der Komponist Pfitzner« von *Erwin Kroll.* — »Pfitzners literarisches Werk« von *Karl Blessinger.* — »Unsere Zeit und die religiöse Musik« von *Joseph Lechthaler.* — »Die alten Meisterwerke als Eigenwerte und als Maßstäbe« von *Otto Ursprung.*

MUSIK UND KIRCHE I/2, Kassel. — »Welche Aussichten bestehen für die Erhaltung der Kirchenmusik und den Fortbestand des kirchenmusikalischen Amtes?« von *Johannes Wolgast.* — »Die Klanggeschichte der Orgel« von *Karl Schleifer.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXX/15—18, Köln. — »Kunstpolitik und Politik in der Schule« von *T.* — »Hans Pfitzner« von *Wolfgang Golther.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 87. Jahrg./16—19, Berlin. — »Carl Loewe« von *S. Brichta.* — »Die bewußte Abkehr von der Moderne« von *Max Chop.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK VII/5, Hildburghausen. — »Die Bedeutung der Liturgie im evangelischen Gottesdienst« von *W. Stählin.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 96. Jahrg./5, Leipzig. — »Hans Pfitzner« von *Erwin Kroll.* — »Eine Studie zur Stilentwicklung des frühen Schubert-Liedes« von *Hans Holländer.* — »Dvořák« von *Hans Schnoor.* — »Musikdramatische Parallelen bei R. Strauß und Monteverdi« von *Alfred Heuß.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT XI/7, Berlin. — Das Heft ist Johannes Wolf zum 60. Geburtstag gewidmet. — »Johannes Wolf zum 60. Geburtstag« von *Alfred Einstein.* — »Die Besetzung dreistimmiger Werke um das Jahr 1500« von *Curt Sachs.* Interessante Rückschlüsse vom zeitgenössischen Bildmaterial auf die Besetzungsart. — »Der Hochetus« von *Marius Schneider.* — »Der Decamerone des Boccacio als musikgeschichtliche Quelle« von *Hanns Gutman.* — »Studien zur Basse danse im 15. Jahrhundert« von *Erich Hertzmann.* — »Über die Möglichkeit eines allgemeinen latenten absoluten Tonbewußtseins« von *Heinrich Hein.* — »Zur Bibliographie der Triosonaten von Joh. Gottl. und Carl Heinr. Graun« von *Erich Schenk.*

AUSLAND

DER AUFTAKT IX/4, Prag. — Ein Strawinskij-Heft. — »Die Wege der Musik und der Revolution« von *M. Iwanov-Boretzkij.* »Die absichtlich für den sozialen Bedarf geschaffene Gebrauchsmusik hat im Grunde genommen nur vorübergehende Bedeutung, während die Revolution in der Musik durch einen neuen Künstler ihren Ausdruck finden wird, einen Künstler, der in seiner Kunst die Psychologie seiner Klasse widerspiegeln wird.« — »Prozeß der Formbildung bei Strawinskij« von *Igor Gleboff.* — »Über die Art des Einflusses Strawinskijs auf die zeitgenössische Musik« von *Boris Asagfieff.* — »Das Klavier in Igor Strawinskijs Kunst« von *M. Druskin.*

THE CHESTERIAN X/Nr. 78, London. — »Serge Prokofieff« von *Andrew A. Fraser.* — »Jenny Lind und Andersen« von *Gustav Hetsch.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1035, London. — »Eine Studie über Franz Liszt« von *A. Brent-Smith.* — »Aufgang oder Untergang?« von *Leonid Sabaneev.* Über Strawinskijs neue Balletts. »Ich bewundere Strawinskij — nicht seiner Musik wegen, sondern seiner kolossalen Vitalität, seiner unerhörten praktischen Veranlagung und seiner amerikanischen Charaktereigen-

schaften wegen. Er ist ein Mann, in dem ein wahrer Wille zur Macht ist, ein musikalischer Cäsar oder Napoleon.... Er ist unaufhörlich geschäftig, dieser musikalische Ford.« Der Autor teilt weiter in »Strawinskij den Bürger« und »Strawinskij, den Lenin und Trotzkij der Musik«. Er nennt »Oedipus rex« und »selbst die Klaviersonate senile Kompositionen« und er glaubt, daß wir jetzt »beim letzten Akt des Dramas — bei Strawinskijs Untergang« angelangt seien.

THE SACKBUT IX/10, London. — »Einige musikalische Rätsel mehr« von *Cyril Scott*. Der Autor wendet sich zunächst scharf gegen einen Artikel von W. J. Turner in New Statesman, in dem Turner Wagner »einen großen Schwindel« genannt, Beethoven dagegen als den absoluten Komponisten schlechthin dargestellt hatte. Der Autor dreht das Blatt nun um, tritt für Wagner und gegen Beethoven auf, um schließlich diese beiden Fälle als typisch für den »Musikalischen Monotheismus« zu kennzeichnen, der nur den einen Lieblingskomponisten gelten lassen möchte.

LA REVUE MUSICALE (April 1929), Paris. — Ein Sonderheft: eine Huldigung für *Albert Roussel*. Leben und Werk von Roussel werden gewürdigt von *Maurice Brillant, G. Jean-Aubry, René Chalupt, André George, Paul Le Flem, Henry Prunières, P.-O. Ferroud, Henri Gil-Marchex, Arthur Hoerée* und *Nadia Boulanger*. Dem Heft sind Huldigungskompositionen (2 Lieder und 6 Klavierstücke) beigegeben; die Komponisten sind: *Conrad Beck, Maurice Delage, Arthur Honegger, Arthur Hoerée, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Francis Poulenc* und *Alexandre Tansman*. *Eberhard Preußner*

MUSIK UND REVOLUTION 1929, 2 (Moskau). — »Drei Dokumente unserer Epoche« (Zur Frage des Entwicklungsganges der proletarischen Musik). Drei musikalische Gruppen werden charakterisiert: Zeitgenössische Musik — Proletarische Musiker — Revolutionskomponisten. — »›Schwache Stellen‹ der musikalischen Front der Kultur-Revolution« von *Grigorij Ljubimoff*. Ljubimoff fordert energische Maßnahmen zur schnelleren Herstellung von Musikinstrumenten. Der augenblickliche, vollständige Mangel ausreichender Instrumente sei unwürdig und unzulässig: ein Stock, der in die Speichen des Rades »Massenarbeit in der Musik« geraten sei. — »Über das Schaffen D. Wassiljew-Buglais« von *A. Ostertzoff*. — »Die Musik in den Tagen der Pariser Kommune« von *Nik. Bernstein*. — »Von der ›linken‹ und ›rechten‹ Musik und den Aufgaben der Sowjet-Komponisten« von *A. Weprik*. »Die neuen Triebe der eigentlichen nach-oktobristischen Kultur sind noch sehr unbedeutend ... Wir dürfen nicht mit gefalteten Händen auf das Erscheinen neuer schöpferischer Erfolge warten! Größte Klarheit tut not. Die Komponisten sind verpflichtet, sich selbst Rechenschaft zu geben über die Aufgaben, die unsere Zeit ihnen auferlegt ... Die Bezeichnung ›linke‹ und ›rechte‹ Musik will man bei uns mit ›dem Proletariat naher und feindlicher‹ musikalischer Kultur vertauschen, da jeder Streit über ›links‹- und ›rechts‹-Strömungen in dieser Hinsicht nicht mehr aktuell ist. In der zeitgenössischen west-europäischen Musik führt der Trennungsstrich von links und rechts im musikalischen Lager zur Frage, einen oder den anderen formalen Erfolg, dieses oder jenes Mittel der Kompositionstechnik zu übernehmen oder nicht. Diese Mittel selbst können weder links noch rechts sein ... Rachmaninoff und Schönberg — links und rechts — beide sind uns gleich fremd ... Im Westen ist man bestrebt, die bürgerliche Musik aus der Sackgasse zu befreien, in die sie sich verlaufen hat. Nun suchen die deutschen Komponisten emsig nach einer sozialen Basis. Einen Ausweg gibt es nicht. Mögen sie ihre Hoffnung auf das ›Volk‹, auf den ›Dilettantismus‹ richten — das alles sind Worte. Die vorherrschende Klasse kann ihr feindliche Bewegungen nicht zulassen. Und gerade hier ist der tiefe, innerliche Widerspruch der zeitgenössischen, kapitalistischen Klasse verborgen: einerseits — Erkenntnis der Untauglichkeit der Musik, die ihrer sozialen Bedeutung beraubt ist; andererseits — die absolute Unmöglichkeit, der Musik ihren emotionalen Inhalt zurückzugeben ... Bei uns ist die Lage diametral — entgegengesetzt: wir brauchen die ganze Sphäre der gesunden, beweglichen Tatkraft ... Und schließlich das Wichtigste: wir brauchen eine soziale Basis nicht mehr zu suchen — die Oktober-Revolution hat sie uns gegeben. Die Mehrzahl unserer Komponisten schafft in ihrer gewohnten Vorkriegsweise oder kopiert die modernen Strömungen, die zur Zeit im Westen herrschen ... Wohl haben die Komponisten verstanden, daß eine andere musikalische Sprache notwendig ist, nicht die, der sie sich bedienten in der Vorkriegszeit. Jedoch: verstehen und danach handeln ist zweierlei ... Die Musik ist international: es genügt an die Bedeutung Beethovens bei uns — und die Mussorgskijs in Deutschland zu denken.« *M. Küttner*

* K R I T I K *

BÜCHER

GUSTAV BECKING: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle.* Verlag: Benno Filser, Augsburg 1928.

Ein geistesgeschichtliches und philosophisches, nicht etwa ein bloßes musiktheoretisches Interesse beherrscht dieses Buch. Der Verfasser will keine Theorie des musikalischen Rhythmus oder der Metrik geben, auch keine Beiträge dazu liefern, sondern es kommt ihm darauf an, in den Rhythmen letzte, entscheidende Haltungen zur Welt aufzuweisen. Er meint sowohl die Haltung großer Persönlichkeiten und Musikertypen (1. Kap.) als auch nationale Lebensanschauungen (2. Kap.) und die geistige Konstante, die jeweils in den verschiedenen Hauptperioden der neueren deutschen Musikgeschichte hervortritt (3. Kap.).

Die Grundfrage lautet: wie wird in den rhythmischen Verläufen die *Schwere* durch die Bewegung behandelt? Die Schwere im Rhythmus ist dem Komponisten ebenso gegeben wie jedem Menschen die körperliche Welt, in der er lebt, schlechthin gegeben ist; er muß zu ihr Stellung nehmen, mag er sie nun freudig anerkennen oder sich skeptisch von ihr zurückziehen, entzückt sich ihr in die Arme werfen oder sie im Kampf bezwingen, ihre Kräfte für bestimmte Ziele ausnützen oder sich stellen, als ob sie nicht existiere. Um die Behandlung der Schwere bei den Musikern zu prüfen, bedient sich Becking der sogenannten Begleitbewegungen: »Auf die Vollschwere eines jeden Taktes wird irgendwie abwärts geschlagen, danach wird der Stab irgendwie gehoben, um den Niederschlag des nächsten Taktes wieder beginnen zu können.« Das ist das Grundgerüst der Begleitbewegungen, innerhalb dessen die verschiedensten Schlagfiguren auftreten können. Das »Irgendwie« wird lediglich vom erklingenden Kunstwerk her bestimmt. Mozart z. B. führt den Niederschlag glatt abwärts, läßt die schwere Zeit nach kurzem einleitenden Elan sogleich einsetzen, der größte Nachdruck liegt bei ihm oben im Schlag, Beethovens charakteristischer Niederschlag ist stark gewölbt, der Druck nimmt bei ihm nach unten zu, die Schwere wird gewaltsam abwärts gedrückt. Die Komponisten der Mozart-Familie (Händel, Haydn, Schubert, Bruckner u. a.) haben spitzen Hauptschlag und runden Nebenschlag, der Beethoven-Familie (Schütz, Weber, Schumann, Brahms u. a.) runden, der Bach-Familie (J. S. Bach, Gluck, Mendelssohn, Wagner, Mahler u. a.) spitzen Haupt- und Nebenschlag. Der Typus I (Mozart) schlägt mit der Schwere, der Typus II (Beethoven) gegen die Schwere. Die Angehörigen der Mozart-Familie haben eine einheitliche, der Beethoven- und Bach-Familie eine uneinheitliche Dynamik. Erkenntnistheoretisch ausgedrückt, verhalten sich die ersteren zum Gegebenen monistisch, die anderen dualistisch. Aber es handelt sich nicht allein darum, das Verhältnis der Komponisten zur »Welt des Gegebenen« zu erkennen, man muß auch nach ihrer Stellung zur *Wesensart* und *Formung* des Gegebenen fragen. Der Rhythmus der Typen I und III (Mozart, Bach) verrät eine lebendige, der Typus II (Beethoven) eine mechanische Schwere-Auffassung. Dem entspricht in der erkenntnistheoretischen Sphäre eine spiritualistische und eine materialistische Haltung. Die ganze Schlagfigur zeigt bei den Typen I und II eine Schlinge, beim Typus III ein unpersönliches Pulsieren. Die Mozart- und Beethoven-Familie »schafft«, d. h. sie gestaltet vom Subjekt aus, die Bach-Familie stellt dar, d. h. sie gestaltet vom Objekt aus. Die erkenntnistheoretische Formulierung ergibt hier den Gegensatz idealistisch-naturalistisch.

Die Verschiedenheit der *nationalen Haltung* wird an den Rhythmen deutscher, französischer und italienischer Musik beobachtet. Blitzartig werden die Verhältnisse durch den Satz beleuchtet: der Rhythmus italienischer Musik »schwingt, wo der Franzose schlägt, wo der Deutsche zieht«. Hauptsächlich richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise, wie im Schlag Bewegung und Nachdruck zusammenwirken. Es ergibt sich, daß der Deutsche gern Bewegung und Nachdruck sondert. Der Druck bedeutet ihm mehr als die Bewegung, die Gesinnung mehr als das Leben. »Das Gebiet des Vitalen ist eben die schwache Seite des Deutschen und seines Rhythmus.« Im französischen Rhythmus ist Bewegung und Druck verbunden, aber »nur derjenige Teil der Schlagfigur erscheint wichtig, der zum Ziel hinführt«. Die vitale Betätigung wird bejaht, jedoch im Hinblick auf ein erreichbares, praktisches Ziel. Dem Italiener erscheint die Bewegung als das Wichtigste, »der Druck hat nur stützende Funktion«. Die Freude an der ausschwingenden Bewegung kennzeichnet den italienischen Rhythmus, die Freude am Leben selbst die italienische Lebensanschauung. Diese Feststellungen erklären auch, warum die Musik romanischer Völker viel mehr

praktischen Gebrauchswert hat als deutsche Musik, warum sie mehr vitale Energien auszulösen imstande ist, die sich dann unmittelbar im praktischen Leben wieder auswirken können. Das erscheint dem Deutschen vielfach als eine Degradierung der Kunst, deren Wesensbestimmung nach seiner Auffassung in einem höheren Sinn zu suchen ist.

Im letzten Abschnitt werden die rhythmischen Konstanten der neueren deutschen Musikgeschichte vom Barock bis zur Romantik und ihre geistesgeschichtliche Bedeutung erwiesen. Das zugrunde gelegte Beobachtungsmaterial stammt von den *führenden* Musikern der Epochen, nicht von den Mit- und Nachläufern. Becking betont grundsätzlich, daß die Führer den Zeitgeist repräsentieren, nicht die Geführten; der Geist der Zeit sei der Generalnenner der Geführten, nicht der Zeitgeist. Zudem wird auf die Führer der Begriff der Generation angewandt, der einmal den Zusammenhang der Musiker mit ungefähr gleichaltrigen Persönlichkeiten auf anderen Geistesgebieten, z. B. der Philosophie oder der Dichtkunst bezeichnen, vor allem aber das ruckartige, stufenweise Fortschreiten im Gegensatz zu den allmählichen, kaum merklichen Wandlungen in der bloßen Stilgeschichte treffen soll.

So heben sich bei Becking nicht nur die einzelnen Epochen, sondern auch die einzelnen Generationen in derselben Epoche scharf gegeneinander ab. Innerhalb der deutschen Aufklärung unterscheidet sich die Generation des Rokoko (Hasse, Graun) sehr klar von der folgenden Generation der Rationalisten (besonders Gluck) und diese wieder von der dritten Generation, den Stürmern und Drängern (Stamitz, Filtz, Beck, Schobert, Reichardt). Bei den Rokokomeistern finden wir eine virtuose Behandlung fein gezierter Schlagformen, hinter ihrer weichen Sentimentalität steht nicht mehr das starke Glaubensgefühl der deutschen Barockmeister Schütz, J. S. Bach und Händel. Die Rationalisten lehnen das »gezierte Geschaukel« und die feingeschwungenen Windungen ab, sie beschreiben »schlicht und aufrecht die Taktbewegung in ihrer einfachen Grundgestalt«, ziehen die rationale Ordnung dem Sinnlos-Wohlgefälligen vor. Die Rhythmik der Stürmer und Dränger ist spontan, zündend, feuerwerkartig, ihre Dynamik explosiv. »Die göttliche Leidenschaft steht im Mittelpunkt der sittlichen Weltordnung. Von ihr geht alle Kraft aus; auf sie und ihr rasch abbrennendes Strohfeuer achtet man in den rhythmischen Schlägen fast ausschließlich.« Sturm und Drang darf in keiner Weise mehr mit Romantik verwechselt werden. Alle eigentlich romantische Musik (E. Th. A. Hoffmann, Weber—Schubert, Mendelssohn—Schumann) liebt schräge, nicht senkrechte Schläge, glaubt die Schwere außer acht lassen zu können. Das ist ein Symbol dafür, daß der Romantiker an der Wirklichkeit vorbeisieht. Er tut dies freilich nicht ungestraft: »Eine verhaltene Last ruht auf aller, an sich so lebensvoller, freiheitsdurstiger, romantischer Musik.« Beethoven bekämpft und bezwingt mit seinen tief hinabgehenden, gefaßten Schlägen die Schwere. Es ist der sieghafte Kampf des Geistes mit der Materie, der Triumph der Idee über die Wirklichkeit. So unterscheidet sich seine Musik wesentlich von romantischer Kunst, wesentlich aber auch vom Naturalismus und Sensualismus der Stürmer und Dränger. Auch Wagner ist kein Romantiker, vielmehr gehört er zum Sturm und Drang. Seine gestikulierende Diktion, das naturalistische Vormachen der Gefühle, die »donnernde Erfüllung des immanenten Crescendo«, die spontane Energieäußerung, schließlich die konsequente ästhetische Weltanschauung, das alles bedeutet Vollendung der Sturm- und Drangbewegung. Romantik kennt keine Erfüllung.

Der Gedanke, rhythmische Gehalte durch Begleitbewegungen zu erfassen, stammt von E. Sievers. In der Ausarbeitung seiner Methode aber ist Becking durchaus selbständig. Er weicht auch entschieden von der Typenlehre bei Rutz und H. Nohl ab. Seine Typen decken sich auch nicht mit den »Einstellungen«, die K. Jaspers in seiner »Psychologie der Weltanschauungen« gibt. Mehr ist er in den philosophischen Voraussetzungen Simmel und Dilthey verpflichtet. Sein Beobachtungsmaterial schränkt er ein. Er wählt nur Beispiele bekannter, leicht zugänglicher und an den Takt gebundener Musik, also besonders Kunstwerke des 18. und 19. Jahrhunderts. Das 2. Kapitel schließt englische, russische, spanische u. a. Musik aus, das dritte beschränkt sich auf deutsche. Diese Einengungen erfolgen aus Gründen wissenschaftlicher Vorsicht und widersprechen nicht dem Thema des Buches. Der Verfasser hat sich die Auswahl keineswegs leicht gemacht. Er stellt meistens Beispiele von Komponisten gegenüber, die in ihrem äußern Klangbild eine gewisse, oft sogar eine sehr starke Ähnlichkeit haben; die innere Verschiedenheit leuchtet dann um so mehr ein. In dem Kapitel über nationale Haltungen

scheut er vor besonders heiklen Fällen, z. B. Meyerbeer, Offenbach, nicht zurück.
Die Arbeit ist m. E. eine Spitzenleistung der modernen Musikwissenschaft. Sie rückt weit ab von der Durchschnittsproduktion zeitgenössischer Stiluntersuchungen, die oft zu sehr an der Oberfläche der Erscheinungen haften. Schon die Entdeckung der Schwere im Rhythmus und ihrer Bedeutung kann nicht hoch genug bewertet werden. Das Gerede von der Musik als der vergeistigsten aller Künste muß nun bald verstummen; sie hat ebenso viel mit der Materie und der Wirklichkeit zu tun wie ihre Schwestern. Auch die Behandlung der nationalen und historischen Probleme bringt eine Fülle neuer und wichtigster Erkenntnisse. Um nur ein Beispiel zu nennen: musikalische Romantik wird wieder ein Begriff, sie kann nun kaum mehr durch Vieldeutigkeiten mißhandelt werden; ihre Ehre ist wieder hergestellt. Einige geistesgeschichtliche Parallelen, etwa Mozart—Fichte, erscheinen mir zweifelhaft, dagegen die Parallele Beethoven—Hegel unbedingt richtig.
Zu manchen neuen Fragen regt das Buch an. Wie löst sich, so möchte man wissen, die Weltanschauungsfrage, wenn man vom Melos und nicht vom Rhythmus ausgeht? Was ergibt sich, wenn man statt erkenntnistheoretischer Begriffe theologische anwendet? Die erkenntnistheoretischen Kategorien werden von Becking zwar stets von innen her, d. h. von den rhythmischen Gehalten aus erfaßt, nicht willkürlich von außen her diesen aufgepfropft, aber sie leiten nicht zu den *Quellen* des Lebens und Geistes. Becking selbst kennt und bezeichnet den Geltungsbereich seiner erkenntnistheoretischen Begriffe sehr genau; aber er sah sich gezwungen, zuweilen unversehens theologische Begriffe und Vorstellungen (Wirken Gottes, Hierarchie u. ä.) oder Surrogate dafür (Weltgeist, Weltseele) einzustreuen. Und noch etwas anderes: wie verhält sich der Sinn der Beckingschen Einstellungstypen, die wir als »bloße Bereitschaften« auffassen sollen, zum Problem der künstlerischen Entwicklung? Genauer ausgedrückt: inwiefern bleibt der freie Wille des Künstlers noch Herr über Richtung und Verlauf seines Schaffens? Diese Frage hat sich Becking offenbar selbst gestellt. Er macht einige diesbezügliche Bemerkungen (vgl. S. 50, 76), die allerdings noch nicht zur völligen Klärung führen. Das ist freilich entschuldbar angesichts der horrenden Schwierigkeiten des Problems.
Die Beckingschen Typen beziehen sich gewiß in erster Linie auf die Komponisten, sie sind aber auch vom reproduzierenden Musiker und dem Hörer musikalischer Kunstwerke zu beachten. Darin eben besteht ihr *praktischer* Wert, daß sie genau anzeigen, wie man sich in den Rhythmus heterogenster Musik als Sänger, Spieler, Dirigent oder Hörer einfühlen soll, um stillose und willkürliche Aufführungen oder falsche Urteile möglichst zu meiden. Dasselbe gilt von den Feststellungen der nationalen Haltungen und den rhythmischen Konstanten der historischen Perioden.
So darf man zusammenfassend sagen: Beckings Buch zeugt von lebendigster und erstaunlich vielseitiger Kunsteinfühlung, erfaßt eine besonders wichtige Lebensfunktion im musikalischen Kunstwerk, erhält und beleuchtet sie in einem bewunderungswürdigen wissenschaftlichen System und ist in seiner Auswirkung auf die lebendige Kunstpraxis, nicht nur auf die theoretische Erkenntnis gerichtet. Kunst, Wissenschaft und Leben sind hier in idealer Weise verbunden.

Arnold Schmitz

CURT SACHS: *Geist und Werden der Musikinstrumente.* Verlag: Dietrich Reimer, Berlin.

Seit der Entstehung des Menschengeschlechtes war die Frage aktuell: Was ist die Welt? Dem folgt die Auseinandersetzung mit ihrer geistigen und materiellen Struktur. Nirgends aber werden wir — wir mögen noch so tief in vorgeschichtliche Epochen hineingehen —, ein Menschengeschlecht ohne Weltanschauung finden. Aus bestimmten Erlebnisgruppen heraus werden vom primitiven Menschen auffallende Vorgänge der Natur und des Seelenlebens erfaßt. Alle Dinge gelten als beseelt, und wir sind mitten im Animismus. Diese »Allbeseelung« wird als nicht zu beweisende Tatsache hingenommen. Der Naturmensch belebt die Welt mit Dämonen und Geistern. (Vgl. R. Sonner, Die geistigen Beziehungen zwischen Musik, Kult und Kulttanz in »Die Musik«, Jahrg. XXI, Heft 4.) Dieser Seelenglaube ist in niederen Kulturstufen eine unvermeidliche, aber immer vorhandene Grundlage. Ein Gegensatz zwischen Körper und Immateriellen existiert nicht. Die Seele selbst ist quasi eine Variation des Leibes, nur beweglicher, labiler und aus leichterem Stoff. Luft, Atem, Hauch gilt als Seelenstoff. Sprachlich sagen wir ja heute noch vom Sterbenden: Er haucht seine Seele aus. Der Schall ist fast dem Diesseitigen entrückt; darum wird auch das Musikinstrument zum Kultgerät. Alles ist zunächst auf Wirkung

gestellt, und das Wort »Klangzauber« ist nicht als Metapher zu verstehen, sondern als unumstößliche Tatsache.
Hier nun beginnt die große Tat von Prof. C. Sachs, daß er zum ersten Male mit allem Nachdruck darauf hinweist, daß keine ästhetischen Wertungen beim Entstehen des Musikinstrumentes bestimmend sind. Ebenso wird aufgeräumt mit den weitverbreiteten, irrigen Anschauungen einer Evolution zur technischen Vervollkommnung hin. Das Instrument ist in seinem Ursprung stets kultgebunden. Erst mit dem Abgleiten in die genießerisch-ästhetische Sphäre werden jene Momente betont, welche das Klangideal einer bestimmten Epoche ausmachen.
Schwer war der Weg zu gehen, den Sachs uns bahnte. Bei Völkern niederer Kultur, in alten Volksbräuchen haben sich alte Instrumente erhalten. Chaos wurde geordnet, Kultgebundenheit herausgestellt und erklärt. Auch hier zeigt sich wieder die Unmöglichkeit, daß die Kulturmenschheit in wenigen Generationen alles radikal abgeworfen hätte, was sie doch durch Äonen mit sich getragen hat. Die »Aufklärung« ging an diesen Dingen vorbei. Sie hat abgelehnt, aber weder erkannt noch gesehen. Sachs aber zeigt all diese außermenschlichen Zusammenhänge klar und eindeutig. Es ist nicht das Spielen der Phantasie, die ein Instrument formt, sondern die animistische Vorstellung. Es gibt Instrumente, die nur von Männern gespielt werden dürfen und für die Frauen tabu sind und umgekehrt. Solche Dinge wirken sich aus bis heute. Die Flöte ist ein männlich betontes Instrument und selbst heute noch fast ausschließlich in den Händen des Mannes. Die kultmäßigen Bindungen sind zwar gefallen, aber die Hemmungen wirken noch nach. Die Trommel ist weiblich betontes Instrument. Sie ist in den Händen der Frau; ihre Form symbolisiert das Mütterliche, die Ruhe, das Geborgensein. Später wird diese Einseitigkeit ausgeglichen durch Herstellung von zwei Trommeln: Vater und Mutter. Ihr Klang vertreibt die bösen Geister. Der Dämonenglaube reicht bis in unsere Zeit hinein. Den Fortschrittsfanatikern sei bei dieser Gelegenheit gesagt, daß es erst 400 Jahre her sind, seit Luther sein Tintenfaß nach dem Teufel schmiß; und selbst bei der Landbevölkerung ist der Glaube an die Realität der bösen Geister keineswegs negiert.
Hier setzt nun das Wesentliche dieses Buches ein, daß die Instrumente betrachtet werden in ihrer kultmäßigen Bindung und der entsprechenden kulturellen Schicht, von der Steinzeit bis in den Beginn des zweiten Jahrtausends nach Christus. Ein neues Sehen, Sichten und Zeigen durch ein unerhörtes Wissen zusammengetragen und geklärt, so ist C. Sachs erfolgreich in Neuland vorgedrungen. Gleichzeitig bedeutet dieses Buch das Verlassen der bisherigen musikwissenschaftlichen Forschungsmethode und ein Einbiegen zu den Methoden der Ethnologie hin, deren historische Ordnung und Schichtung durch die Kulturkreislehre bereits festgelegt war. Der Erfolg spricht für die neue Art. Alle Instrumente jedes Erdteils, jeder Kulturepoche sind erfaßt, beschrieben in ihrer Form, ihre kultische Bindung aufgezeigt und ihr Verbreitungsgebiet in zahlreichen Tabellen veranschaulicht. 48 Tafeln liefern ein prachtvolles Bildmaterial, das die Beschreibungen anschaulich unterstützt. Dies ist kein trockenes Lehrbuch im landläufigen Sinn; das ist das Fundament und der Markstein einer neuen, musikwissenschaftlichen Forschungsmethode.

Rudolf Sonner

JAKOB GEHRING: *Grundprinzipien der musikalischen Gestaltung.* (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 11. Heft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.

Als wesentlich *formalästhetisch* bestimmt erweist sich diese Arbeit Gehrings, die eins der schwierigsten Probleme der Theorie in den Grundzügen zu erörtern unternimmt. Es ist dem Verfasser nicht darum zu tun, sich in enger Verbindung mit der modernen Gestaltphilosophie etwa um die tiefsten Hintergründe jenes Fragenkreises ausführlich zu bemühen. Er gibt eine Reihe zum Teil ziemlich umfangreicher Beispiele aus den verschiedensten musikalischen Stilbereichen wieder, an denen er z. B. die Gestaltbedeutung der Tonart, das Gestaltverhältnis der Melodie zur »Begleitung« und dergleichen in loser Form praktisch nachweist. So ist eigentlich eine »Einführung in das Problem der musikalischen Gestaltung« entstanden, der weit vor der wissenschaftlichen in erster Linie praktisch-pädagogische Bedeutung zugewiesen werden könnte. Daß überhaupt die musikalische Theorie, wie die Erscheinung auch dieses kleineren Werkes anzeigt, sich mehr und mehr um das Gestaltproblem bemüht, ist nur aufs freudigste zu begrüßen. *Werner Karthaus*

JAHRBUCH FÜR VOLKSLIEDFORSCHUNG, im Auftrag des deutschen Volksliedarchivs

hrsg. von *John Meier*, 1. Jahrg. Verlag: Walter de Gruyter & Co., Berlin 1928.

Der bekannte Literaturhistoriker, der sich, zumal in der Quellenaufspürung, für das neuere Volkslied als Meister erwiesen hat, legt hier, unterstützt von seinen Freiburger Institutsassistenten Seemann und Schewe sowie dem Vorstand des Berliner Melodienarchivs, H. Mersmann, den Eröffnungsband eines Sammelorgans vor, das mit Recht Joh. Boltes und M. Friedlaenders Namen auf dem Widmungsblatt trägt. Neben der sorgfältigen Bibliographie der Neuerscheinungen von 1927 und einer Reihe von Besprechungen fesseln zwölf größere Abhandlungen. Behandeln drei von ihnen wichtige Sammler des 19. Jahrhunderts (Grimm, Fr. Briegleb, Annette v. Droste), so verfolgen andere das Schicksal einzelner Lieder. Speziell musikalischer Art sind zwei Beiträge: Hans Mersmann zeigt in einer schönen Arbeit an vielen, zumal modernen Beispielen die verschiedenen formalen Funktionen des Kehrreims in seinem wechselnden Verhältnis zur Strophe — ein Musterbeispiel »angewandter Musikästhetik«. Und der unterzeichnete Referent teilte aus Handschriften neun Volksweisen des 15. und 16. Jahrhunderts mit, die bisher meist wegen der nur fragmentarischen Erhaltung der Dichtungen unbeachtet geblieben waren. Der ganze Band ist ein erfreuliches Anzeichen, daß zur längst geplanten Neugestaltung von Erks Liederhort nun wirklich ernsthaft ausgeholt werden soll.

Hans Joachim Moser

HANS KLOTZ: *Neue Harmoniewissenschaft.* Universitätsverlag von Robert Noske in Borna-Leipzig.

Das Buch trägt die Untertitel: »Die Überwindung der dualistischen Theorie; die Tonwelt der kommenden Generationen« und beleuchtet von verschiedenen Seiten mit Geschick das heute noch gebräuchliche musikalische Tonmaterial in scharfer kritischer Einstellung. Der Naturklang (Durdreiklang) und seine Verwicklungen sind die hervorragend »prägnanten Gestalten«, deren Verhältnisse der betreffenden Tonschwingungsfrequenzen hochgradig einfach genannt werden müssen. Dem Naturklang kann nach Klotz ein Mollklang als gleich prägnant nicht gegenübergestellt werden; Mollklänge entsprechen nicht dem Begriff eines natürlichen Phänomens, sie haben sich als Ergebnis bloßer Spekulation in die musikalische Kunstübung »einschleichen« können, wie ausführlich historisch belegt wird. Die den Mollklang begründende Theorie der Untertonreihe verwirft der Autor restlos; Phänomene von der Art der Kadenzwirkung V^7—I in Moll lassen sich nicht in die vom Verfasser allein vertretenen einfachen ganzzahligen Reihensysteme der Schwingungsfrequenzen einordnen. So findet sich in diesem Buch endlich der Satz: »Wer heute in Moll komponiert, ist unaufrichtig.«

Daß Bach, Mozart und Beethoven auch in Moll geschrieben haben, erklärt der Verfasser daraus, daß jene Meister den Einzelzusammenhang des »Schmerzenskindes von Kadenz« (Dominantseptakkord in Durform nach dem Mollklang) fertig vorfanden, daß sie solche Einzelzusammenhänge zu umfassenderen Gebilden zusammenfügten, in welchem Vorgehen eine künstlerische Möglichkeit bestand. — Was in dieser Rücksicht von den Klassikern recht getan war, sollte man einer gegenwärtigen Generation nicht als Unaufrichtigkeit vorhalten. Der Verfasser geht offenbar zu weit, wenn er seine an sich gut entwickelten Gedanken als verbindlich für den Schaffenden der Gegenwart angesehen wissen möchte. Mögen Mahler und Puccini den einfachen Mollschluß da und dort vermieden und einen Klangschluß c e g a etwa gesetzt haben: es sollte die Theorie dem lebendigen Schaffen nicht vorauseilen wollen.

Die von Klotz berührten Probleme lassen sich nicht abschließend behandeln ohne Einbeziehung der psychischen Tatsachen musikalischer Wirkungen, die mindestens von gleicher, wenn nicht oft genug von weiterreichender Bedeutung sind als akustisch-physiologische Gegebenheiten; die seelischen Gesetzmäßigkeiten sind in so hohem Grad selbständig, daß sie z. B. auch die Auffassung des Mollklanges als eines prägnanten konsonanten Satzschlußgebildes entgegen der Theorie des Autors wohl endgültig durchgesetzt haben.

Werner Karthaus

E. J. BACH: *Die vollendete Klaviertechnik.* Wölbing-Verlag, Berlin, 1929.

Das zentrale Problem dieses Buches läßt sich in folgendem zusammenfassen: 1. Bei herabhängendem Oberarm und in möglichster Entspannung über die Klaviatur erhobenem Unterarm steht die Hand senkrecht zur Tastenebene: Daumenseite nach oben, Kleinfingerseite nach unten. Bringen wir die Hand durch Einwärtsrollung des Unterarmes in klaviergerechte, d. h. wagerechte Lage, so entsteht — durch Überkreuzung von Elle und Speiche —

eine beträchtliche Spannung im Unterarm. Wir können diese Spannung vermeiden, indem wir statt des Unterarmes den Oberarm einwärtsrollen und durch diese Bewegung den Ellbogen vom Körper weg- und vorstrecken. — 2. In dieser Spielhaltung entsteht durch abwechselndes Einwärts- und Auswärtsrollen des Oberarmes eine Ab- und Aufwärtsbewegung der Hand: eine Spielbewegung, die als *Rollung* der Beuge-Streckbewegung des Unterarmes weitaus überlegen ist. Sie ist müheloser, ermöglicht eine präzisere Abwägung des Kraftausmaßes und schnellere Repetition.

Bekanntlich weist bereits *Steinhausen* darauf hin, daß die Rollbewegungen der menschlichen Glieder die vollkommensten sind, läßt jedoch für das Klavierspiel fast ausschließlich die Unterarmrollung gelten. Sowohl er, als auch *Kreutzer* erkennen die oben beschriebenen Spannungsverhältnisse des Unterarmes, halten jedoch an der herabhängenden Oberarmhaltung fest. Gleichzeitig mit E. J. Bach und von anderen Gesichtspunkten ausgehend empfiehlt *Kurt Johnen* ebenfalls eine vorgestreckte und abduzierte Haltung des Oberarmes. *Bach* ist aber der erste, der die überragende Bedeutung der Oberarmrollung für das Klavierspiel behandelt. Einzelne andere Punkte seines Systems mögen strittig sein, aber unzweifelhaft eröffnet er eine Reihe neuer Möglichkeiten und bereichert unsere Einsicht in die Physiologie des Klavierspiels. Im besonderen sei auf die Herausstellung der Oberarmachse hingewiesen, verbunden mit dem Nachweis von Schwingungsknotenpunkten in der Mittelhand und in den Fingern.

Die rein bewegungsphysiologischen Betrachtungen scheinen mir allerdings umfangreicher als nötig; dagegen könnten die praktisch-musikalischen Beispiele vermehrt werden. — Die drucktechnische Anordnung ist leider wenig übersichtlich. —

Der letzte Teil des Buches bringt wesentliche und neue ästhetische Begriffsbestimmungen und Anweisungen für den Vortrag. *Paul Weiss*

DER BÄR: *Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1928.* Leipzig 1928.

Das neue Jahrbuch des Verlags Breitkopf & Härtel, das sich seinen vier Vorgängern äußerlich und innerlich würdig anschließt, steht natürlich dem Jahre 1928 entsprechend zum großen Teil im Zeichen Schuberts. Eingangs wird noch einmal der »Fall Breitkopf—Schubert« erörtert, die zurückhaltende Antwort der Firma an den Komponisten, als dieser 1826 dem Verlag einige Kompositionen anbot, ein Verhalten, das unter den damaligen Verhältnissen allenfalls als »occasion perdu«, sicher aber nicht als »Mißachtung des Genies« beurteilt werden kann. *Otto Erich Deutsch* behandelt dann eingehend, soweit es bei unserer heutigen Kenntnis der Geschichte des österreichischen Musikverlags nur irgend möglich ist, das Thema »Schuberts Verleger«. Mit Schuberts Kompositionen des Goetheschen Mondlieds beschäftigt sich eine gründliche stilkritische Studie Dr. *Blumes.* Ein Abschnitt aus Fr. V. Damians verdienstvollem Buch über die schöne Müllerin rundet die Folge der Schubert-Beiträge ab, denen sich dann noch ein Aufsatz über Marschners Leipziger Aufenthalt von *Fr. Schulze* und eine Veröffentlichung aus dem Verlagsarchiv anschließt. *W. Hitzig* bringt erstmalig Briefe Niemetscheks und der Marianne Mozart an den Verlag, die vor allem den Anteil des genannten Mozart-Biographen an der von Breitkopf 1798 begonnenen ersten Mozart-Gesamtausgabe deutlich hervortreten lassen.
Willi Kahl

SIMROCK - JAHRBUCH II. Herausgegeben von *Erich H. Müller.* Verlag: N. Simrock, Berlin 1929.

Es wird bei Jahrbüchern dieser Art darauf ankommen, inwieweit die Verlagspropaganda höheren wissenschaftlichen Zwecken dienstbar gemacht wird. Die schon mit ihrem zweiten Bande vorliegende Simrocksche Veröffentlichung hat in dieser Hinsicht den wünschenswerten Ausgleich nahezu erreicht. Wenigstens beanspruchen die Aufsätze, die sich ausgesprochen mit lebenden Autoren des Verlags beschäftigen (H. Engel über P. Graener, E. Kroll über H. Gál, J. M. Müller-Blattau über Th. Blumer, M. Chop über das moderne Liedschaffen im Verlag Simrock), ein breiteres Interesse, wenn sie auch mehr apologetisch als kritisch gehalten sind. Von hohem Wert sind die Studien, die die Verlagsgeschichte mit der allgemeinen Musikgeschichte in Verbindung bringen (E. H. Müller: Beethoven und Simrock, W. Altmann: A. Dvořák im Verkehr mit Fr. Simrock). Der Beitrag von P. Mies insbesondere führt uns recht lebendig in Brahms' geistige Werkstatt. Einleitend gedenkt C. Th. Plessing der 1928 gestorbenen Frau Klara Simrock und des einstigen musikalischen Lebens in ihrem Berliner Hause. Alles in allem ein Jahrbuch, das in dieser glücklichen Gestaltung seine Zukunft haben wird. *Willi Kahl*

MUSIKALIEN

ALBAN BERG: *Sieben frühe Lieder für eine Singstimme und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien (1907).

Die Lieder sind früh nicht bloß ihrem biographischen Ort nach: in ihnen spiegelt sich Frühe. Dies in sehr spezifischem, fast einzigartigem Sinn: weder gibt es da jene jugendliche Unselbständigkeit, an die so gern Kritik sich hält, um den zögernden Beginn sogleich zu diskreditieren, noch sind die Lieder im landläufigen Sinne unfertige Bekundungen eines gewaltsamen Selbst. Sondern in ihnen verhüllt sich in erstaunlicher Transparenz mit den beherrschten Mitteln des Gewesenen völlig originale Substanz: verhüllt sich unter den Zwang eben jenes Affektes, der ihr unverwechselbar eignet und den Ton der Lieder bestimmt. Es ist der Affekt der *Scham*; nie zuvor, von wenigen Opernmomenten Mozarts abgesehen, ist Scham expressiver Gegenstand von Musik gewesen. Kein Zufall läßt Scham zum expressiven Objekt werden erst zur Zeit, da die expressive Musik zum Ende sich neigt: die tönenden Gehalte der Subjektivität unserer Väter, die des Tristan zumal, kommt nun bloß noch im Traum vor, wird aus dem Traum gehoben und so scheu nur mitgeteilt wie Träume! Gewiß also sind Bergs frühe Lieder, jeder wird es merken, Ausdrucksmusik: aber solche, in der die ausgedrückte Subjektivität sich eher verschweigt als mitteilt; vom Ausdrucksgehalt ist nur dies noch übrig: bei sich selber zu bleiben, sich zusammenzuziehen und zu horchen auf das, was wird. Es ist diese horchende, verschwiegene Stimmung nicht die individuelle Stimmung des Jünglings bloß: es ist die der geschichtlichen Stunde, so wie sie damals im Bewußtsein des Jünglings allein angemessen sich darstellen konnte. So hat es seinen genauen Sinn, wenn die von Schumann, Brahms, gelegentlich Debussy ererbten Mittel bereits von der Erfahrung *Schönbergs* angegriffen werden; sie sind schon in Konstruktion eingestellt und beginnen, ihren Sinn radikal zu verändern, während sie noch getreulich festgehalten werden. Es mag eine banale Musikhistorie darin eine Brücke zwischen Schönberg und der Romantik vor ihm finden, die der Schüler kraft der eigenen romantischen Ursprünge schlug; richtiger jedoch wäre es wohl, gerade jene Wiederkehr des entgleitenden Gewesenen als die echte deutende Frühe der Lieder zu nehmen, die nur dialektisch in die neue Musikregion eindringen, indem sie die alte aus dem Traum heimbringen und im erwachenden Bewußtsein zart verwandeln. Soviel zur stilkritischen Einstellung der außerordentlichen Lieder. Sie sind freilich als Gebilde schon so vollbürtig, daß man es nicht wagen sollte, durch stilgeschichtliche Exegese ihre eigene Existenz anzutasten, die jenseits der stilgeschichtlichen Oberfläche Geschichte schuf. Das erste Stück »Nacht« (Carl Hauptmann), biegt den zweiten Tristanakt und Debussy zusammen, in Ganztonakkordik: aber schon mit einer Überdeutlichkeit des Gehörs im kleinen, einer auflösenden Neigung, in Partikeln sich zu spalten, die der vorgegebenen Struktur gefährlich wird. Das nächste ein Lenausches Schilflied, in der romantischen Liedform gebunden, aber fähig schon, sie in harmonischer Expansion umzudeuten. Das folgende, Storms »Nachtigall«, mir eines der liebsten: ganz uneigentlich in der Stilgebung, hält es mit den Schumannisch-Brahmsischen Möglichkeiten fast völlig aus, wendet sie aber an einen so zagen, scheuen, schamhaften Laut, wie er in der Romantik der vorigen Generation nie vorkommen konnte; vor dessen Zartheit das geschlossene bürgerliche Gefüge schließlich zerfallen muß. Das Rilke-Lied »Traumgekrönt« ist das reifste Stück der Sammlung, technisch mit der Verarbeitung thematischer Reste und Modelle, den vielfachen, äußerst ökonomischen Vergrößerungen und Verkleinerungen bereits an der Erfahrung von Schönbergs Kammersinfonie gewachsen, dabei mit Glanz und Staunen einer Jünglingswelt im Ton, die musikalisch selten je sich fand. »Im Zimmer«, nach Johannes Schlaf, mit der traumhaft erinnerten Einfachheit der Mittel der »Nachtigall« verwandt; die Hartlebensche »Liebesode« trägt ein Stück Dialektik zwischen Wagner und Schönberg aus: eine chromatische Motivzelle wird da über das ganze Lied ausgesponnen, aber nicht in sequenzierenden Gruppen, sondern bereits mit dem vollen Bewußtsein der Stufen, des Gewichtes der Fundamentschritte. Schließlich »Sommertage«, kompositionell auf dem Niveau von »Traumgekrönt«, zugleich als einziges Lied der Sammlung sinfonisch expansiv, mit Recht an den Schluß gestellt als Zeugnis des Durchbruchs. — Dies die einzelnen Lieder. Mehr noch als die Fülle technischer und stilgeschichtlicher Frage und Antwort in ihnen rechnet die Fülle des Humanen, die jene Dialektik erzeugt. Hier hat sich ereignet: daß der Umschlag von Ausdrucksmusik in ein bei sich selber existentes Musizieren erzwungen wird von der Neuheit

und Stärke dessen, was ausgedrückt werden soll und was nicht anders ausgedrückt werden kann, als indem es sich verschweigt. Es ist die *Inhaltlichkeit* der letzten Romantik, die hier den radikalen Umbruch der Form und damit die Krise der Romantik selber inauguriert. Nur beim frühen Schönberg und gerade inhaltlich bei ihm ganz verschieden vollzog sich das so zwingend wie beim frühen Berg. Die Lieder haben Dauer wie das nur, was aus der ungeschmälerten Aktualität der Stunde sich erhob. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HEINZ TIESSEN: *Totentanz-Suite. Drei Stücke für Violine mit kleinem Orchester. Op. 29.* Verlag: Ries & Erler G. m. b. H., Berlin.

Nach dem an tiefen und schönen Betrachtungen wahrhaftig reichen Buch, in dem der Autor die Hauptprobleme zeitgenössischer Musik mit freimütigen Randbemerkungen an sich vorbeiziehen ließ, berührt seine vorliegende Komposition wie das nicht minder tapfere Eingeständnis der eigenen Wesensart. Nach dem gegen jede Richtung hin vorurteilslos verständniswilligen Abwägen aller Zeitsymptome sowohl des Aufbaus wie auch des Verfalls: nach jener objektiven Umschau folgt hier das subjektive Bekenntnis eines zwar versonnenen, aber starken Künstlergemüts, das jegliches aufrichtige und große Streben mitschwingend begreift und mit nachfühlendem Interesse verfolgt, aber trotz aller Vielseitigkeit seiner Reflexionsgabe fest auf sich selbst beruht und seinen Schwerpunkt nicht verliert. So schafft einer, der alle aufgerollten Gegenwartsmöglichkeiten überblickend, zugleich auch das ihm selbst Gemäße zu unterscheiden vermag, und indem er somit die Synthese von objektiver und subjektiver Erkenntnis herzustellen weiß, eine der mannhaftesten Taten künstlerischen Ernstes vollführt ... Über den zwischen Allegro moderato und Adagio schwankenden, schließlich aber gesangvoll sich für letzteres entscheidenden ersten Satz gibt uns der Autor in seinem erwähnten Buch selber eine Erklärung, indem er darauf hinweist, daß dieses Stück aus Entwürfen zu Shakespeares »Cymbelin« entstanden sei. Dieses durchaus romantisch getönte Bild zeigt zwar einen ganz vom Gefühlsausdruck gegliederten Aufbau, hat aber dennoch etwas musikalisch Allgemeineres dem assoziativ bestimmteren Vorstellungskreis der beiden folgenden Sätze gegenüberzustellen. Denn im unbegleiteten Violinsolo des sich als »Totentanzmelodie« charakterisierenden zweiten Satzes tritt uns der Tod mit seiner Fidel bereits zur Erscheinung konkretisiert entgegen. Und der dritte Satz mit seinem irgendwie an das dämonisch schattenhafte Scherzo aus Mahlers 7. Sinfonie gemahnenden und gleichfalls aus einem tenebrösen Walzerrhythmus entwickelten Tanzspuk ist wesentlich ebenfalls die musikalische Ausführung eines vor allem »erschauten«, also seiner Natur nach visuellen Grundmotivs ... »Ach, Programmusik! Überholte Illustration!« werden die Leibtheoretiker des dogmatischen Antiromantizismus triumphierend dazwischenrufen. »Jawohl, Illustration!« aber eine, die sich vom begrifflich direkten Wortsinn freigemacht, vom allzu außermusikalisch Ideologischen des Vorsatzes losgelöst hat und dessen Bildhaftigkeit in eine bekennende Ausdrucksmusik umwandelt, die als Formidee denjenigen der zeitgenössischesten Bestrebungen sicherlich begegnen darf. Denn nur die Formen veralten; die ihnen zugrunde liegenden Formideen sind ewig wie die immer neuen, aber zeitgemäß bedingten Metamorphosen ihrer Gestaltwerdung ... Ehrliche Musik ist es, von einem ehrlichen Musiker und von einer der liebenswertesten Persönlichkeiten des modernen deutschen Musiklebens obendrein.

Alexander Jemnitz

ALEXANDER JEMNITZ: *Serenade für Violine, Viola und Violoncell op. 24.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Der Name des Werkes scheint mehr um der Besetzung als des Charakters willen gewählt. Der transparente Trioklang als solcher mag unsinfonisch, selbst unsonatenhaft sein und weist auf die Suite. Dem Klang zuliebe also ist die Prätention des Namens »Trio« vermieden. Die Musik selber jedoch wird ihm trotz ihrer Dreisätzigkeit gerecht. Sie hat expansive Fülle, ist reich in Polyphonie, instrumentaler Setzweise und Formdisposition. Ihre beste Qualität ist ihr melodisches Vermögen: die Art der Melodiebildung hat sehr eigenen, für Jemnitz spezifischen Charakter in der lockeren Aufgelöstheit in kleine und kleinste Notenwerte, die selbst als Vorschläge noch ihre melodisch konstitutive Funktion behaupten. Die Themen sind durchwegs sicher und präzis ausgehört und stets in variativem Fluß gehalten; mit einer asymmetrischen Variationstechnik, in der latent und sehr spiritualisiert folkloristisches Erbe anklingen mag. Der erste Satz ist eine lose und sichere Modifikation des Sonatenschemas, die Schlußgruppe fehlt und wird

durch den Beginn der Durchführung ersetzt, dann kommt es zu einer fausse reprise, aus der sich die eigentliche große Durchführung entwickelt; die Reprise ist radikal variiert. Der Mittelsatz ein sehr reines und faßliches Lento; das Finale eine Synthese von Rondo- und Variationsform, von jener Weise, wie sie Jemnitz seit dem Flötentrio anstrebt und erstmals völlig in der dritten Violinsonate realisierte. Das Stück ist erstaunlich ernst im Ton und kommt trotz tänzerischer Interpolationen zu sinfonischer Verdichtung. — Insgesamt wahrt das Werk trotz durchgehender harmonischer Emanzipation eine Art verdeckter Tonalität: es steht in G. Zu fragen wäre immerhin, ob der harmonische Stil des Ganzen mit dem tonalen Umriß vieler Einzelthemen zu vereinbaren sei; auch, ob das Mittel der sequenzierenden Imitatorik, mit dem die Musik zuweilen sich weiterspinnt, durchaus zur Aufgelockertheit ihrer Struktur stimme. Es ist da stets noch als konservierendes Element ein geheimer Reger im Spiel, von dem man Jemnitz gänzlich befreit sehen möchte. Doch ist dies sonderbar beharrende Element aus seiner Musik schwer wegzudenken und die kompositorische Selbständigkeit, die technische Reife des Stückes im übrigen so außerordentlich, daß man ihm weiteste Verbreitung wünscht.

Theodor Wiesengrund-Adorno

CONRAD BECK: *Concertino für Klavier und Orchester.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Wie bei der Sonatine fällt auch bei diesem Concertino die Sicherheit im Formalen auf. Gewisse Eigentümlichkeiten im Klaviersatz, in der Themenbildung und vor allem in der Rhythmik, die auch dort beobachtet werden, kehren hier als ausgesprochen Becksche Stilmerkmale wieder. Beck knüpft an das Bachsche Klavierkonzert an; selbst thematisch rückt er manchmal auffällig stark in die Nähe Bachs (Hauptthema des letzten Satzes). Der langsame Mittelsatz ist bei aller Schroffheit seiner linearen Stimmführung eindringlichste, durchaus nicht erklügelte Musik. Stellen von weicherem Charakter wie das Orchesterzwischenspiel von Ziffer 149—157 sind wahrhaft schön empfunden. Bemerkenswert ist in diesem Concertino die plastische Themenbildung; vorzüglich das zweite Thema des letzten Satzes (bei Ziffer 221 zum erstenmal), vorzüglich auch das Hauptthema des Anfangssatzes. Hier stören nur einige kleine Schönheitsfehler, so z. B. die schon etwas abgegriffene Akkordfortschreitung auf Seite 5, Takt 6—8, so die Terzensequenz auf Seite 8, Takt 6—8 und 10—12 (beide Stellen im Orchester). Im ganzen ist das Concertino ein gediegenes, begabtes Werk, das an den Interpreten keine zu hohen Anforderungen stellt.

Kurt Westphal

CONRAD BECK: *Sonatine für Klavier.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Schon bei der Besprechung der Tanzstücke hob ich diese Sonatine als Becks gekonntestes Stück hervor. Aus allen drei Sätzen spricht geschultes Formgefühl; alle drei Sätze sind in der Faktur verschieden, wenn auch die Kontraste nicht sehr stark sind. Während der erste Satz, stellenweise von reiner Zweistimmigkeit, in klarer und trotz mancher scharfen Stimmreibungen auch dem Hörer sofort faßbarer Linienführung dahinfließt, ist das Finale in stärkerem Maße akkordisch durchsetzt und im Charakter markiger. Als Eingebung besonders glücklich aber ist der langsame Satz, der von einem eckigen, energischen Thema, unterbrochen von rezitativischen Passagen, eingeleitet wird. Hindemith ist als Anreger und Vorbild Becks unverkennbar. Für Beck besteht die Gefahr, daß er in eine etwas trockene Polyphonie (klangliche Trockenheit entsteht leicht bei geringer Stimmenzahl) und in eine allzu herbe und knorrige Klanggebung gerät. Davor muß er sich hüten.

Kurt Westphal

OTTO REINHOLD: *Zehn Klavierstücke.* 1929. Verlag: Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Diese Klavierstücke, für die Jugend zur Einführung in den modernen Stil gedacht, verdienen im Unterricht weiteste Berücksichtigung. Sie versuchen, gewissermaßen den Übergang vom alten zum neuen Stil darzustellen, bewahren in Notierung und Struktur noch die Anlehnung an die Tradition, leiten aber im einzelnen Ablauf zur neuen Melodiebewegung hin. Auch in harmonischer und rhythmischer Hinsicht geben sie dem Schüler einen guten Vorgeschmack von der modernen Literatur. Da der übliche Klavierunterricht gerade den modernen Werken gegenüber noch gänzlich versagt, ist jeder Versuch zu begrüßen, der eine Brücke zum Verständnis der neuen Musik zu bauen unternimmt. Ein Ergänzungsheft mit streng polyphoner Satzweise dürfte sich für die »Einführung in den modernen Stil« als notwendig erweisen.

Steffen Roth

SAMUEL SCHEIDTS WERKE *Band II/III: Paduana, Galliarda, Couranta usw.* Hamburg

1621, Partiturausgabe von *Gottlieb Harms.* Ugrino Abt. Verlag, Hamburg-Klecken 1928.

In höchst splendidem Hochfolio wird hier ein neuer Band der Gesamtausgabe von Tonwerken des alt-Hallischen Meisters vorgelegt — 32 Instrumentalsätze zu 4 oder 5 Stimmen (Streichorchester oder gelegentlich auch Zinken, mit Orgelbaß), die gewiß nicht aus Zufall ebenfalls 32 Paten vom Hallischen Administratorenhof gewidmet sind. 1621 hätten es schon vollausgebildete Suiten sein können, Scheidt gibt statt dessen noch Einzelsätze der damals üblichen Tanztypen in mehrteiliger, meist durchaus kunsthaft ausgesponnener Gestalt, wodurch sich die »Canzonen« von den idealisierten Paduanen, Gagliarden, Couranten »in gratiam Musices studiosorum, potissimum Violistarum, concinnata« in der Setzweise gar nicht mehr weit unterscheiden. Manche derartigen Bearbeitungen, z. B. über das Lied der englischen Komödianten »O Nachbar Roland« oder über eine »belgische« Melodie, zeigen sehr hübsche, frische Züge. Geht man aber ins einzelne, so bestätigt sich mir an der Motivbildung und -weiterbildung wieder der früher schon mehrfach empfangene Eindruck einer — an Schütz, Schein und selbst M. Praetorius gemessen — argen Sterilität des rein musikalischen Einfalls; diese Stücke reichen künstlerisch bei weitem nicht an die Choralbearbeitungen der »Tabulatura nova« oder das Görlitzer Tabulaturbuch Scheidts heran. Die Motivspiele sind oft geradezu erschreckend leer, mechanisch, auf »unerlebte« Symmetrien eingestellt, das Figurenwerk vielfach äußerst flach — offenbar verflüchtigt sich Scheidts Begabung, was ich auch an manchen seiner geistlichen Konzerte glaube beobachtet zu haben, großenteils, sobald er das engere Gebiet der reinen Orgelkomposition verläßt. So springt für unsere Collegia musica aus der Veröffentlichung kaum mehr als Mittelgut heraus — für den Musikwissenschaftler dagegen bedeutet sie, wie jede derartige Publikation, einen höchst dankenswerten Zuwachs an Anschauungsmaterial. Soweit ich es zu erkennen vermeine, ist die Partitur mit aller Liebe und Sorgfalt hergestellt. *Hans Joachim Moser*

MICHAEL PRAETORIUS: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke.* Herausgegeben von *Friedrich Blume.* In Verbindung mit *Arnold Mendelssohn* und *Willibald Gurlitt.* Lieferung 4—9. *Musae Sioniae Teil I, VI, IX; Terpsichore.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Die weiteren Hefte, deren erste Lieferung wir bereits im Februarheft angezeigt haben, bringen u. a. doppelchörige Stücke in venezianischem Stil (»*Musae Sioniae*«), aus der gleichen Sammlung noch zwei- bis vierstimmige Werke und den Kupfertitel mit der Einleitung in anastatischem Neudruck. Besonders die venezianischen Arbeiten werden wegen der Fülle des Klanges und der variablen Besetzungsmöglichkeiten vielfach aufgeführt werden können. Sehr bemerkenswert sind die ersten Tänze der »Terpsichore« — französische Tänze, »wie dieselbige von den Frantzösischen Dantzmeistern in Frankreich gespielet etc. unnd vor Fürstlichen Taffeln auch sonsten in Conviviis zur recreation und ergötzung gantz wol gebraucht werden können«. Historisch wertvoll, werden diese Tänze, obwohl ihnen, bei normalem Suitentaktwechsel, eine gewisse Starrheit in der Bewegung anhaftet, ihre Liebhaber finden. *Erich Steinhard*

JOHANN ADAM BIRCKENSTOCK: *Sonate Nr. 2 (Aus op. 1, für Violine und Klavier).* Herausgegeben von *Waldemar Woehl.* Nagels Musik-Archiv Nr. 25. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Gute Hausmusik; zum Teil vielleicht etwas zu »hausbacken«, um der Vergessenheit entrissen zu werden! Die Sonate ist auch technisch viel anspruchsloser, als etwa die Werke von Bach, Händel, Telemann, den großen Zeitgenossen des Komponisten. Sie geht über solides handwerkliches Können nicht viel hinaus, hat aber doch einige originelle Wendungen und Einfälle aufzuweisen und ist — besonders in den schnellen Sätzen — voll frischer Spielfreudigkeit.

Der Herausgeber deutet seine für das Aussetzen des Generalbasses maßgebenden Grundsätze an, mit denen er durchaus nicht so über der Sache steht, daß die vorausgehende ironisierende Erörterung der gegensätzlichen Meinungen auf diesem Gebiet gerechtfertigt wäre. — Auf das umfangreiche Problem näher einzugehen, ist hier nicht möglich. Der vorliegende Klaviersatz ist für sich korrekt und einheitlich und in der Schlichtheit dem Charakter der Komposition angemessen. Aber außer einzelnen mißverstandenen Akkorden (z. B. jeweils dem letzten Viertel in Takt 29 und 30 des ersten Satzes, oder dem nach der Kadenz nochmals eingeschobenen Dominantdreiklang am Schluß des ersten Allegro) stört besonders das häufige Mitgehen einer Stimme, in Oktaven oder Unisono, mit der Solovioline. Die Span-

nung der Melodie gegen die Baßstimme, in welcher sich — wie der Herausgeber selbst betont — das musikalische Leben einer solchen Komposition abspielt, wird dadurch geschwächt. — Daß die dynamische Gestaltung ganz dem Spieler überlassen bleibt, ist sehr zu begrüßen. *Cora Auerbach*

WILLIAM BOYCE: *Eight Symphonies, Transcribed and edited for Strings and optional Wind by Constant Lambert.* Verlag: Oxford University Press, London.

Die Sinfonien des in erster Linie als Kirchenkomponist bekannten englischen Meisters aus der Zeit Glucks, zeigen, daß sie die Vernachlässigung, die ihnen bisher zuteil wurde, nicht verdienen. Die ersten Sätze sind formal von ziemlicher Mannigfaltigkeit. Manche knüpfen an die französische Ouvertürenform an, andere zeigen wieder eine Anlage, die der »Sinfonia« näher kommt. Dabei ist aber immer eine eigenartige, nicht sklavisch dem Vorbild nachgezeichnete Lösung der Formfrage gefunden. In den übrigen Sätzen herrscht die Tanzform vor: Gavotten, Menuetts, Gigen. An zweiter Stelle steht in einigen Fällen auch ein Andantesatz. Mit einer einzigen Ausnahme ist an der Dreisätzigkeit festgehalten. Die Besetzung sieht das Streichquartett mit Oboen vor, zu denen gelegentlich obligat oder unobligat Flöten, Fagotte, Hörner und Trompeten hinzutreten. Die Clavicembalostimme arbeitet der Herausgeber in den Streichersatz ein, um zu vermeiden, daß das Klavier als Ersatz herangezogen wird. Diese Begründung ist nicht ganz zureichend. Es findet sich ja doch öfters Gelegenheit, ein Cembalo mitwirken zu lassen. So wäre es doch erwünscht, die Generalbaßstimme zu besitzen. — Jedenfalls ist es sehr interessant, ein Bild davon zu erhalten, wie man sich abseits von der Wiege der klassischen Sinfonik zur Sinfonie stellte. *Roland Tenschert*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Sonate D-dur für Violoncello und Basso Continuo.* Herausgegeben von *Walter Upmeyer.* (Nagels Musik-Archiv Nr. 23.) Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Das wachsende Interesse für den zu seinen Lebzeiten so hochgeschätzten, dann aber bald vergessenen Telemann fördert auf den verschiedensten Gebieten der Kammermusik wertvolles Gut zutage. — Die gediegene Sonate aus dem »getreuen Musikmeister« kommt mit ihrer — Händels musikalischer Sprache sehr nahe stehenden — kraftvollen Melodik und ansprechenden beweglichen Deklamation, nicht zuletzt auch durch die Kürze der Sätze, dem heutigen Geschmack sehr entgegen. Die Cellisten werden sie freudig begrüßen; obwohl vielleicht der vielfach in tiefen Lagen angewandte Tenorschlüssel eine kleine Unbequemlichkeit beim Lesen mit sich bringt. *Cora Auerbach*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1735 bis 1782): *Zwei Duos ohne Generalbaß für Flöte und Violine oder zwei Violinen oder andere Melodieinstrumente,* hrsg. von *Wolfgang Stephan.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Diese als Nr. 35 in »Nagels Musikarchiv« erschienenen Duette, das erste dreisätzig, das zweite zweisätzig stellen eine wertvolle Bereicherung der Literatur für die Hausmusikpflege dar. In ihrer klaren Zweistimmigkeit und der wohlgepflegten Melodik — welche Erfindung und Originalität anlangend sich in den Grenzen hält, die einer solchen Musik naturgemäß erscheinen — werden sie überall dort, wo gute Kammermusik zu Hause ist, Liebhaber und willige Hörer finden. *Willi Apel*

CARL STAMITZ (1746—1801): *Trio für Flöte, Violine und bezifferten Baß (Klavier) op. 14 Nr. 1,* hrsg. von *Walter Upmeyer.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Dieses Trio in drei Sätzen, Nr. 33 der gleichen Sammlung, darf noch höheren Anspruch auf Beachtung erheben. Nicht nur im Stil und in der Faktur steht das Werk des Begründers der Mannheimer Schule den Meisterwerken der Wiener Klassiker nahe; auch seinem künstlerischen Wert nach kann es in dieser Nachbarschaft bestehen. In ihm liegt viel Mozartsche Süße und Leichtigkeit. Ein schönes Stück, nicht nur für den Privatgebrauch, sondern auch zur Auffrischung der Konzertprogramme. *Willi Apel*

KASPAR FÜRSTENAU: (1772—1819) *Zwölf Originalkompositionen für Flöte und Guitarre op. 35,* hrsg. von *O. Homann.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Nr. 31 der Sammlung, der die beiden eben erwähnten Hefte angehören, freilich tief unter deren Niveau stehend. Man fragt sich, was den Herausgeber oder den Verlag bestimmt haben mag, derartig minderwertige Musik einer wohlverdienten Vergessenheit zu entreißen. Die ungewöhnliche Besetzung, die wohl manchen Kreisen von Musikpflegenden willkommen

sein mag, vermag die Herausgabe zu erklären, nicht zu rechtfertigen. Gerade unseren Jugend- und Wandermusikanten gegenüber, die ohnehin kritiklos genug sich Gutem und Schlechtem in gleicher Weise verschreiben, sollte man sich seiner Verantwortung bewußt sein. *Willi Apel*

PIETRO LOCATELLI (1693—1764): *Sonata No. I for Flute and Baß.* Ed. by I. H. Feltkamp. Verlag: Oxford University Press, London.

Locatellis Sonate zeigt alle Vorzüge der altitalienischen Kammermusik, zumal im Arioso des ersten und zweiten Satzes. Der schnelle Schlußsatz beginnt mit einem sehr bemerkenswerten Einfall, dessen Wirkung leider durch einige wenig ergiebige Zwischenspiele beeinträchtigt wird. Den Generalbaß des Originals hat Feltkamp in vorbildlicher Weise zu einem kontrapunktierenden Klaviersatz umgearbeitet, dem ein wesentlicher Anteil an dem Gesamteindruck zukommt. *Willi Apel*

ARMIN KNAB: *Zeitkranz.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Auch Armin Knabs »Zeitkranz«, ein a cappella-Chorwerk nach Versen des flämischen Dichters Guido Gezelle (in der kongenialen Verdeutschung von Rudolf Alexander Schröder) ist »alte Musik«. In der Gegenwart entstanden, führen diese Gesänge dem Geist nach auf die frühmittelalterliche Chormusik zurück, aus deren Formensprache sie eine »holzgeschnitzte« Atonalität gewinnen, die mit der modernen chromatisch gewundenen und intervallmäßig entfesselten kaum mehr als den Namen gemein hat, ihr aber trotz (oder vielleicht gerade wegen) der absichtlich beschränkteren Mittel an Wirkungsmöglichkeiten gewiß nicht nachsteht. Aus der tiefinneren Versenkung in einen mittelalterlichen Geist von Musik ergibt sich die eigenartige Schönheit solcher Stücke wie »Neujahr« und »Wer kann da Korn anschaun«. Bei den meisten anderen treten besondere Klangeffekte und Tonmalereien, überhaupt romantische Färbungen hinzu, die zauberhafte Wirkungen hervorbringen (zumal in »Winterstille« und im »Schlaflied«), wenn sie auch gelegentlich dem Punkt nahe zu kommen scheinen, wo aus einem Zuviel des Guten auch wohl einmal ein Überdruß sich ergeben könnte. *Willi Apel*

HENRY J. WOOD: *The gentle art of singing.* In 4 Bänden. Verlag: Oxford University Press, London.

Es handelt sich hier um eine *praktische* Gesangschule, geschrieben aus der Erfahrung eines hervorragenden Musikers, der als Gesanglehrer nicht weniger angesehen ist, wie als Dirigent von internationalem Ruf. Die Übungen, welche die stattliche Zahl von 1471 erreichen, leiten den Adepten von den ersten Anfängen bis zur idealen Beherrschung seines Instruments; keine einzige ist überflüssig, jede, auch die unscheinbarste, dient der Entwicklung und Ausbildung der Stimme und ihrer Technik. Wood stellt höchste Anforderungen an den Sänger, ganz besonders in bezug auf den Mozart-Stil, der ein wirklicher Künstler auf seinem Instrument sein will (»Ein Sänger soll der intelligenteste und höchstgebildete unter allen ausübenden Musikern sein«), hat er doch als Orchesterdirigent die ersten Gesangsgrößen der Welt begleitet. Und auch er kommt zu dem betrüblichen Schluß, daß es um die Kunst des Singens heute übel bestellt ist. Er sagt: während die Künstler der Tasten- und Saiteninstrumente sich in Technik und Ausdruck weiterentwickelt haben, ist das Können der Sänger zurückgegangen, und doch werden gerade heute in der modernen Musik in Intervallen, Rhythmus und Intonation an diese weit höhere Ansprüche gestellt, als zu der Zeit, da sie unseren Großeltern Rossini, Bellini oder Donizetti sangen; ebenso stellt das moderne Sinfonie- und Opernorchester weit größere Ansprüche an Intensität und Tragfähigkeit der Stimme. Die Schuld liege daran, daß heute kein Mensch Zeit und Geld habe, mindestens sieben Jahre zu studieren, um der Stimme Zeit zur vollen Entwicklung zu lassen. Singen sei kein »Trick«, den der Gesanglehrer beibringen könne, sondern intensivstes musikalisches Arbeiten an Stimme und Persönlichkeit. Mit vollstem Recht warnt er vor dem »Spezialisten«, der dem vertrauensseligen Schüler nach einjährigem Studium vollendete Kunst und Engagements garantiert. Einen großen Teil der Schuld des Niederganges schreibt Sir Henry (wohl aus Erfahrung) dem heutigen Publikum zu, das nur das stimmliche Material (lies forte) bewundert und für das der Rest Schweigen ist. Daß Wood, ebenso wie Haböck, auch an den Gesanglehrer die allerhöchsten Ansprüche an Wissen, Können, allgemeiner Bildung und Charakter stellt, ist selbstverständlich. So ist »The gentle art« ein Werk, das in den Händen jedes Gesanglehrers sein müßte.

Hjalmar Arlberg

✱ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✱

OPER

BERLIN: Ganz Berlin widerhallt von der Toscanini-Woche; zu den teuersten Preisen, bis zu hundert Mark, sind die Plätze für alle sechs Aufführungen fast ausverkauft. Vertreter aller europäischen Länder und Amerikas drängen sich hier, Empfänge werden dauernd veranstaltet, bei Gesandtschaften, bei staatlichen, städtischen Behörden, die ganze obere Gesellschaftsschicht Berlins ist in Aufregung, die großen Berliner Zeitungen bringen tagtäglich begeisterte, spaltenlange Berichte von den unerhörten Eindrücken, die Maestro *Toscanini* den wohlgemerkt zahlungskräftigen Kunstfreunden — nur diesen — Abend für Abend bereitet. Ein epochemachendes künstlerisches Ereignis spielt sich ab. Deutschland, das Hauptopernland der Welt, erhält von den berufensten italienischen Künstlern eine unschätzbare und wohlverdiente, unwiderstehlich wirkende und hinreißende Belehrung über die wahre Art, italienische Oper aufzuführen, über die hierzulande üblichen groben und gröbsten Verstöße wider den heiligen Geist dieser herrlichen romanischen Kunstgattung, über die so gänzlich unzulängliche deutsche Singerei, über den Mangel an Disziplin und Ensemble, jene Ensemblekunst, auf die man sich früher in Deutschland so viel einbildete und die nun seit etwa zwei Jahrzehnten glücklich hierzulande zum Teufel gegangen ist. Man spottete bei uns immer über den italienischen Schlendrian, und nun, siehe da, ist der Schlendrian bei uns, und die Disziplin, der künstlerische Idealismus blüht in Italien, verkörpert von dem Meister Toscanini, seiner wundervollen Sängerschar, seinem herrlichen Orchester und Chor, bei allen jenen 350 Personen bis zum letzten Statisten, die er aus Mailand auf seinem Eroberungszug nach der germanischen Musikmetropole mitgebracht hat.

Man sollte meinen, alle diese merkwürdigen, unerhörten, noch nicht dagewesenen Erlebnisse müßten gerade für die angesehensten deutschen musikalischen Fachblätter von brennendstem Interesse sein, an denen Männer von künstlerischem und wissenschaftlichem Rang, von Verantwortungsgefühl, von weitester Erfahrung die kritische Feder führen. Aber was geschieht? *Zwei* Tage vor Beginn der Toscanini-Festspiele lüftet sich das große Geheimnis. Die Gewaltigen, die obersten leitenden Geister der Festwochen, haben beschlossen: die Musikzeitschriften werden für zu geringfügig, zu unbedeutend und unwürdig erachtet, dem großen Ereignis beizuwohnen.

Über den Ablauf der Toscanini-Festspiele selbst habe ich aus oben dargelegten Gründen weiter nichts zu sagen.*)

Im übrigen sind zwei Aufführungen der Staatsoper zu vermerken. Die sich auf fast ein ganzes Jahr verteilende Neueinstudierung und Neuinszenierung des Ringes des Nibelungen ist nunmehr zu Ende gebracht worden mit einer Götterdämmerung-Aufführung, die der Staatsoper zur hohen Ehre gereichte. *Leo Blech* ist die wahrhaft meisterliche musikalische Vorbereitung und Leitung zu danken, als Regisseur waltete *Hoerth* seines Amtes mit ganz besonderer Eindringlichkeit, zumal in den belebten Massenszenen des zweiten Aktes, und mit seinen neuen Bühnenbildern war *Pirchan* diesmal besonders glücklich, wennschon nicht alle einzelnen Szenen von gleichmäßig überzeugender Eindringlichkeit waren. Auch mit der Besetzung der Hauptrollen darf man wohl zufrieden sein. *Frieda Leider*, jetzt auf der Höhe ihrer Kunst, darf zur Zeit ohne jede Übertreibung als eine wahre Protagonistin deutscher Opernkunst gewertet werden. An stimmlichem Vermögen, an durchgeistigter und belebter Darstellungskraft ist sie jetzt unübertroffen, und ihre Brünnhilde ist eine denkwürdige künstlerische Leistung von großem Format. *Soots* Siegfried imponiert durch Kraft, Ausdauer und heldisches Temperament, *Emanuel Lists* Hagen läßt an reckenhafter Erscheinung, Schwärze und düsterem Gehaben nichts zu wünschen übrig; *Maria Müller* gab der von Wagner nicht übermäßig reich bedachten Gutrune durch Vorzüge des Gesanges und der Erscheinung ungewöhnlichen Reiz. *Theodor Scheidl* fand sich mit dem unglückseligen, aus Verlegenheit nie herauskommenden Gunther mit Anstand ab, und *Schützendorfs* Alberich, die Waltraute der *Branzell* sind mit Achtung zu vermerken. In den Festspielwochen des Juni soll nunmehr der neu hergerichtete, auf Hochglanz geputzte Ring sich in den einzelnen Teilen wie in seiner Gesamtheit bewähren.

Die offizielle Eröffnung der Festspiele bildete

*) Als eine Art Ersatz mögen dem Leser die diesem Heft beigegebenen Bilder der Hauptkräfte um Toscanini dienen, wenngleich gerade die Bilder nur als Ergänzung zu der eingehenden kritischen Würdigung der musikalischen Leistungen gedacht waren.
Die Schriftleitung

eine Meistersinger-Aufführung unter *Kleibers* überlegener Leitung. Auch hier legte die Staatsoper Ehre ein. Das zum Festspiel geschaffene Werk wirkte strahlend und beglückend, getragen von Kräften ersten Ranges, wie *Friedrich Schorr* als Hans Sachs, *Maria Müllers* bezauberndem Evchen, *Hoffmanns* Pogner und *Oehmanns* Walther Stolzing.

Ermanno Wolf-Ferraris »Sly«, der vor etlichen Monaten in Dresden seine deutsche Uraufführung erlebte, ist nunmehr auch in Berlin zum ersten Male im Städtischen Opernhaus gegeben worden. Nach dem stürmischen sforzato des Dresdener Erfolges wirkte der Berliner Eindruck ein wenig con sordino. Man erkennt jetzt recht deutlich, worum es sich handelt: nicht um eine Offenbarung hoher Kunst, sondern um sehr gewandt, sauber und talentvoll gemachtes Theater, was sicher auch nicht gering zu schätzen ist. Als Erfinder und als Persönlichkeit ist Wolf-Ferrari in manchen seiner früheren, sogar frühesten Werke viel frischer und stärker. In der Partitur des »Sly« führt ein außerordentlicher Kenner des Operntheaters, ein in allen Sätteln gerechter Musiker mit Vorsicht und Klugheit die Feder, mit ihn selbst hinreißender Begeisterung leider zu sporadisch. Immerhin geht ab und zu leidenschaftliche Begeisterung bis zu gewissem Grade mit ihm durch und dann entstehen Stücke von starker melodischer Ausdruckskraft, wie etwa das große Duett im zweiten Akt. Alles in allem ein Werk, das über den Durchschnitt der gegenwärtigen Opernproduktion etwa ebenso weit hinausragt, als es hinter den eigentlichen wahren Meisterwerken der Gattung zurückbleibt. Die Zugehörigkeit zu dieser Sonderklasse verbietet ihm schon das handfest, derb, überaus geschickt und sicher gezimmerte Libretto *Forzanos*, jenes überaus theaterkundigen Mailänder Regisseurs, den Toscanini nach Berlin mitgebracht hat. Sly, der poetische Vagabund, kommt über eine Theaterfigur nicht hinaus und zwingt dem Zuhörer menschliche Teilnahme kaum ab. Die Berliner Aufführung unter *Robert Denzlers* Leitung war gut, aber keineswegs außerordentlich. Gesanglich tat sich *Eugen Burgwinkel* als Sly am meisten hervor, ihm zunächst, in nicht zu kleinem Abstand *Mafalda Salvatini*.

Nachdem die vorstehenden Zeilen schon in Satz gegeben waren, kam in letzter Stunde, am Tage der letzten Toscanini-Aufführung, zufolge energischer Proteste doch noch eine Einladung zu *Aïda*, so daß wenigstens über diese Aufführung aus eigener Anschauung in Kürze berichtet werden kann. Es zeigte sich, daß die allgemeine Begeisterung über Toscanini wohl begründet ist, indem hier ein bewundernswertes Meisterstück der reproduktiven Kunst dargeboten wurde. Toscanini enthüllt in der wohlbekannten Partitur neue Kostbarkeiten, von seinem herrlichen Orchester, Chor und Sängern mit begeisterter Hingabe an die Sache unterstützt. Die Solosänger wuchsen im Verlauf des Abends erst nach und nach zur vollen Höhe ihrer Kunst empor, strahlten dann aber in den entscheidenden Szenen hinreißenden Glanz aus. Der Tenorist *Aureliano Pertile*, die Sopranistin *Albertina Dalmonte* und die Mezzosopranistin *Arangi Lombardi* taten sich ganz besonders hervor.

Hugo Leichtentritt

BRESLAU: *Alexander Borodins* »Fürst Igor«, den das Breslauer Stadttheater als zweite deutsche Bühne zur Aufführung brachte, ist auf ebenso merkwürdige Weise zustande gekommen, wie die übrigen Opernwerke des »mächtigen Häufleins«, des Petersburger Kreises um Mussorgskij. Was an der Musik zum »Fürst Igor« von Borodin und was von seinen ihn überlebenden »Vollendern« Rimskij-Korssakoff und Glasunoff ist, das läßt sich selbst an der Hand einer immerhin offenherzigen Verlagserklärung nur ahnen. Den Text hat freilich Borodin selbst geschrieben, und er ist von einem niederziehenden Dilettantismus, mutet an wie eine ungekonnte östliche Parodie auf die große historische Oper des Westens. Die nach einem alten russischen Volksepos erzählte Geschichte vom großen Fürsten Igor, der 1185 auszog, um die tartarischen Polowzer zu besiegen, aber dabei selbst besiegt wurde, gelangt nicht einmal zu einem präzisen Ende. Sie zeigt vielmehr am Schlusse genau die Situation des Anfangs, so daß sie einfach wieder von vorne anfangen könnte. So ist dieser »Fürst Igor«, bei dem das alleweil kriegerisch aufgeregte »Volk« die eigentliche Hauptrolle spielt, eigentlich überhaupt keine dramatische Oper, eher ein weltliches Chor-Oratorium mit eingelegten lyrischen oder heroischen Intermezzi der Protagonisten. Als einziger Glanzpunkt der riesigen Partitur prägen sich die feurigen »Polowetzer Tänze« im 4. Bilde ein, die im übrigen durch das in Europa reisende *Diaghileff-Ballett* längst publiziert worden sind. Die Aufführung unterstand dem sicher geführten Taktstock *Helmut Seidelmanns* und den szenischen Direktiven des aus Frank-

furt a. M. geholten Gastregisseurs *Hans Esdras Mutzenbecher*, der den in diesem Falle unvermeidlichen Stil der veroperten Haupt- und Staatsaktion mit leidlichem Geschick handhabte. Ein künstlerisch nicht ganz einwandfreies Verdienst um Tugend und Moral erwarb sich Herr Mutzenbecher, indem er den zu blutschänderischer Betätigung geneigten, wüsten Bruder der Fürstin Igor zum Stiefschwager der Dame umwandelte. *Ingeborg Holmgren* und *Walter Warth* repräsentierten mit ihren großen Stimmen das im heroischen Gestus schwelgende Fürstenpaar Igor. *Erich Freund*

DUISBURG: Nach mehrmaliger Verschiebung des Aufführungstermins hat die dreiaktige Oper »Maschinist Hopkins« von *Max Brand* unter der schöpferischen Regie von *Saladin Schmitt* und der trefflichen musikalischen Leitung von *Paul Drach* ihre Bühnentaufe erlebt. Sie gestaltete sich zu einem Triumph für den Komponisten und seine begeistert nachschaffenden Helfer. Die neue Stilform des mit der Romantik unserer Tage verknüpften Pathos dieser Bühnenschöpfung muß höher angeschlagen werden, als nur ein Anlauf zur Gegenwartoper; denn sie zwingt den Hörer durch die Belebung der Maschine, in deren magischem Umkreis heute Abertausende tagein und tagaus zu schaffen haben, mit suggestivem Zauber zu den gespenstischen Äußerungen dieser mit peinlichster Präzision und Unerbittlichkeit rotierenden und ineinandergreifenden Räder. Der Grundgedanke des von Brand mit Konzentrationswillen in logischem Aufbau verfaßten Textes ist der: »Sündige nicht in dem dir vom Schicksal vorgezogenen Betätigungskreis, sonst heften sich dessen Fangarme an deine Fersen und lassen dich nicht eher zur Ruhe kommen, bis du, in ihre Welt zurückgekehrt, als Frevler gerichtet wirst!« Hier wird der Maschinist Bill verfolgt, der sich durch Mord des Werkmeisters in den Besitz wichtiger Fabrikationspapiere setzte, zum Direktor avancierte, die Aussperrung verhängte, um die letzten Spuren seiner grausigen Tat zu verwischen, dann aber durch den wachsamen Maschinisten Hopkins entlarvt und kurz vor dem letzten Gewaltstreich ins Verderben gestürzt wird. Bunte Bilder, die die Not des Arbeitsmannes, wie den Freudentaumel des Genußmenschen, in typischem Rahmen zeichnen, haben dem Komponisten reichlich Gelegenheit gegeben, Farben und Rhythmik in vielfältiger Spiegelung anzuwenden. Gigantische, von *Johannes Schröder* und *August Rudolph* plastisch geschaffene Bühnenbilder schufen den Rahmen für hochgespannte Leistungen, die außer der Regie und dem Orchester mit *Paul Drach* noch dem Chor *(Richard Hillenbrand)*, sowie *Wilhelm Trieloff*, *Hans Bohnhoff* und *Hildegard Bieber-Baumann* in den Hauptrollen zu danken waren. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: *Karl Maria Zwißler* dirigiert die »Aïda« so fermatenlos und dadurch so nüchtern, als sei sie eine deutsche Kapellmeisteroper. Diese Art steht zudem in starkem Gegensatz zur Regie *Friedrich Schramms*, der aus anfänglicher strengstarrer Stilisierung heraus immer energischeres dramatisches Leben erwachsen läßt. »Fidelio« wurde als Festvorstellung herausgebracht. Zwar entsprachen die gesanglichen Leistungen im einzelnen nicht stets den Erwartungen; dagegen war die Gesamtlinie ungemein stark und eindrucksvoll. Das war das Verdienst *Hans Weisbachs* (als Gast), der darüber hinaus nicht nur wundervoll belebt und farbig nuancierte, sondern auch dem sinfonischen Gehalt all seine herrliche Plastik gab. Während die Oper im übrigen keine sonderliche Bereicherung erhielt, konnte unser Ballett (Leitung: *Lasar Galpern*) zum erstenmal mit selbständigen Darbietungen hervortreten. Außer Strawinskijs spritzigem »Pulcinella« überraschte dabei »Der letzte Pierrot« von *Karol Rathaus* durch gesunden Musiziersinn und gute tänzerische Geste. Die kühnen Mittel werden vergeistigt, und so schimmert trotz aller prinzipiellen Unterschiede und aller Selbständigkeit im Hintergrund »Der ferne Klang« seines Lehrers ein wenig hindurch. Ein Werk, das durch seine Qualität weitere Beachtung verdient. Wie der musikalischen Ausführung, so ermangelte leider auch der tänzerischen ein Letztes an feinnerviger Beschwingtheit. *Carl Heinzen*

ESSEN: Am Essener Opernhaus gelangten im Rahmen »Zyklus moderner Spiele« zwei kurze Opernwerke und eine Ballettpantomime des sechsundzwanzigjährigen Komponisten *Wagner-Régeny* zur Wiedergabe. Das ist heute kaum ein Anlaß mehr, über die Kurzoper als solche zu diskutieren, die seit Hindemith und Weill zum mindesten Gastrecht auf den deutschen Bühnen erworben hat. Die Einstellung des Publikums und die Abneigung bei einem Teil der jüngeren Komponistengeneration gegen die abendfüllende Traditionsoper treffen sich in der Bevorzugung von Werken, deren Aufführung eine Stunde Dauer nicht

überschreitet und die nur einen kleinen Orchesteraufwand benötigen. Bei Wagner-Régeny hat man das Gefühl, daß er aus der Not eine Tugend macht, indem er die zeitige Situation für sein Schaffen zu Hilfe ruft und glaubt, den Ersatz für die Oper der Vergangenheit gefunden zu haben. Nun, so leicht, wie er sich das denkt und wie er's niedergeschrieben hat, ist die Überwindung der Vergangenheit durch die Gegenwart denn doch nicht, und zumindest bei der Stoffwahl seiner Stücke befindet er sich der Überlieferung gegenüber in einiger Verlegenheit. So geht die beste Wirkung der Oper »Moschopulos« (die in Gera bereits herauskam) von dem Märchendichter Franz Pocci aus, während der Erfolg der graziösen Oper »Sganarelle« zunächst durch den Komödiendichter Molière gewährleistet ist. Diese Stoffe übersetzt der Zeitgenosse in die publikumswirksameren Effekte ironisch-sarkastischer Travestie, und da scheint denn Wagner-Régenys besondere Begabung zu liegen: ein kurzweiliges Abendamüsement mit den Mitteln der Zeit zu schaffen. Am deutlichsten wurde das bei der am gleichen Abend uraufgeführten Ballettpantomime »Moritat«, einem tänzerischen Sketch in burlesk-parodistischer Manier. Werden solche Dinge darstellerisch und szenisch so gut herausgebracht, wie das in Essen unter *Schulz-Dornburg* und mit den Tairoffs Theatereffekten nachgeahmten Bühnenbildern *Caspar Nehers* der Fall war, so ist in diesem Fall zu erkennen, wie ein solcher, künstlerisch zwar nicht wesentlicher, aber unterhaltsamer Theaterabend durch die Art der Interpretierung gewinnen kann. Über das stilfarbig Musikalische — von acht bis elf Musikern exekutiert — siegte schließlich die Szene. *Hans Georg Fellmann*

HALLE a. S.: Unsere Opernleitung bescherte uns Neueinstudierungen der »Hugenotten«, des »Parsifal« mit *Gertrud Bindernagel* als überragender Kundry und Puccinis »Tosca« mit *Elisabeth Grunewald* als glänzender Vertreterin der Titelrolle, *Paul Stieber* als Gast in der Rolle des Malers und *Gustav Dramsch* als vortrefflicher Scarpia. In der musikalischen Leitung bewährte sich wieder *Hanns Roessert*, dessen Tage als erster Kapellmeister leider gezählt sind. An unserer Oper beschäftigt man an Stelle von *Kräften* anscheinend in Zukunft Hilfs*schwächen*. *Martin Frey*

HAMBURG: Das Stadttheater hat einer Neubearbeitung von *Rossinis* »Cenerentola« (»Aschenbrödel«) eine »*Uraufführung*« bereitet. Der Münchner *Hugo Röhr* hat dieser nun 112 Jahre alten Oper unter starker Anlehnung an die früheste Verdeutschung einen neuen Text gegeben und etliche Eingriffe in die musikalische Urfassung sich gestattet. Die ganze Rolle der Cenerentola, der *Angelina* — so heißt die Oper jetzt — ist, weil einem Kontraalt mit Soprangipfeln zugedacht gewesen, nicht nur um die Tiefenregion »erleichtert«, sondern auch in den Kehlfertigkeitsgraden bequemer eingerichtet. Auch der wesentlichen Männerrolle des Pseudo-Stallmeisters hat dies Verfahren um die Verbrämung mit rollender Koloratur dienen müssen. Die Handlung, auch unter Einfügung des alten Secco, ist geblieben und wirkt oftmals recht albern. Den »Barbier«-Duktus, der nur ein Jahr älter ist, nur durch den »Otello« von der »Cenerentola« getrennt, das Rauschen, Knistern, Sprühen hört man überall durch, auch das Presto-Parlando der Faktotum-Arie, Bartolos polternde Hast, nicht zuletzt Rossinis glückliche Hand für Gemeinschaftsnummern. Die Aufführung unter *Egon Pollak*, mit *Sachses* Regie des federnd leichten Bildes (mit zu überladenem Barock — statt Rokoko) sicherte dem aufgefrischten Opus freundlichsten Anteil, der sich auch Einzelleistungen zuwandte: der Angelina von *Gertrud Arllam* (die eine perfekte Virtuosin aber nicht ist), dem Stallmeister *Josef Deglers* und dem Dreitöchtervater *Julius Gutmanns* mit seiner Drastik. — In der *Volksoper*, wo neuerdings mit Eifer statt der Operette Opern beachtet werden, war eine *Uraufführung* von *Umberto Giordanos* »Mahl der Spötter« (Cena delle beffe) in Anwesenheit des Autors. Der Stoff, bühnenwirksam, kraß, im zweiten Akte von schwülster Sinnlichkeit umwittert, stammt von Benelli; *Ernst Lert* hat ihn geschickt verdeutscht. Die große Duoszene jenes zweiten Aktes, vor allem die Es-dur-Kantabilität der Ginerva, umflutet von den lüsternen Sangbarkeiten des Giannetto (dem sie sich im Dunkel unwissend hingegeben) ist der Gipfel der oft anzuzweifelnden Inspirationen des Autors, der in Gesellschaftsszenen (wie im »Chenier« und in »Fedora«) gleichfalls seine Stärke bekundet, mit Stimmungsmache und wohlklingender, mannigfaltiger Behandlung des Orchesters. Dafür ist die Lyrik an sich wohlfeil, voll konventioneller Wendungen. Am fesselndsten neben dieser Allerweltslyrik die kurzen Stellen und zarten Striche, mit denen die Vorgänge erregter und sinnlicher Momente im Orchester reflek-

tiert werden. Der Erfolg, begünstigt vor allem von *Georg Brunos* Leistung am Pult, war besonders stark, entbehrte aber schon der Nachhaltigkeit, was fraglos der nicht völlig zureichenden Solobesetzung zuzuschreiben.

Wilhelm Zinne

KASSEL: Dieses Spieljahr des Staatstheaters ist ein Jahr der Intendantenkrisen gewesen. Sie wurden dadurch eingeleitet, daß *Legal* die Leitung der Oper am Platze der Republik in Berlin übernahm, um die Geschäftsausübung einem »Vizeintendanten« zu überlassen, der indessen in seinen Befugnissen so eingeengt war, daß er die Rechte eines stellvertretenden Intendanten nicht auszuüben vermochte. Diese Maßnahme hatte im gesamten künstlerischen Betrieb des Staatstheaters zunächst unübersichtliche Verhältnisse zur Folge, die im Spätherbst zu einer Anfrage des Landtagsabgeordneten Traudt an den preußischen Minister für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung geführt haben. Dieser Anfrage wurde im Januar eine kurze behördliche Antwort in dem Sinne zuteil, daß die in der Anfrage ausgesprochenen Vorwürfe und Bedenken gegenstandslos seien und daß nach wie vor die Interessen des Instituts in hervorragender Weise wahrgenommen würden. Diese Erklärung fand in der lokalen Presse zum Teil heftig ablehnende oder widersprechende Kommentare. Da die Kasseler Kritik und wohl auch hiesige kommunale Stellen den Wunsch geäußert und begründet hatten, daß dem Kasseler Staatstheater mit einem Intendanten gedient sei, der, künstlerische und organisatorische Fähigkeiten natürlich vorausgesetzt, den Willen und das Ziel habe, auf längere Zeit in Kassel zu arbeiten, aber nicht diese Stellung als Sprungbrett anderswohin benutzen wolle, glaubte man diesem Wunsch wohl dadurch Rechnung zu tragen, daß man den Altenburger Generalintendanten *Berg-Ehlert* auf den hiesigen Posten berief. Und den Wunsch nach längerer Dauer einer Intendantentätigkeit, um fruchtbare künstlerische Möglichkeiten zu schaffen, legte man offenbar so aus, daß man Herrn *Berg-Ehlert*, der sich bereits in vorgeschrittenen Lebensjahren befinden soll, gleich einen — zehnjährigen Vertrag zugestand. Warum dies möglich sei, darüber hat in Kassel bereits ein großes Rätselraten begonnen. Gewiß war in den Wünschen der Kasseler Kritiker enthalten, daß weniger der Vertreter eines berühmten Namens nötig sei, dem sehr schnell das Kasseler Milieu nicht behage, als vielmehr ein fähiger Organisator und Regisseur, vielleicht auch ein Musikfachmann, dem daran liegen würde, sich in die hiesigen Verhältnisse einzuleben und der mit lebendiger Geistigkeit energische Frische und diplomatisches Geschick verbinden würde. Ob Herr *Berg-Ehlert* dies leisten wird, muß freilich abgewartet werden. Eine, wenn das Wort erlaubt ist, katastrophale Wirkung hatte der Antrag des Zentrumsabgeordneten Dr. *Schwering*, der den preußischen Landtag bestimmen möchte, die Städte Berlin, Wiesbaden, Kassel dreißig vom Hundert des Defizits der staatlichen Theater tragen zu lassen. Es ist hier nicht der Ort, um darzulegen, was sich für und wider den Antrag sagen ließe, aber bei der Finanzlage der Stadt Kassel wäre das Staatstheater, vor allen Dingen die Oper, in der heutigen Form nicht mehr haltbar. Wahrscheinlich wird der Antrag keine Mehrheit finden. So ergibt sich, daß über Kunstpolitik viel, über künstlerische Leistungen jedoch nur sehr wenig zu sagen ist. Das Jahr war, wie man sich denken kann, unter solchen Verhältnissen ziemlich unfruchtbar. Vizeintendant Dr. *Pauly* hatte nur einige Male Gelegenheit, seine Leistungsfähigkeit als Opernregisseur zu zeigen. Einmal in den drei Křenekschen Einaktern, die sehr sauber gegeben wurden, das andere Mal in dem alten Donizetti »Don Pasquale«, eine Inszenierung, die den vornehmen Buffostil in Bewegung und Gebärde sehr fein betonte. Im März kam als Erstaufführung das neue Opernwerk »Doge und Dogaressa« von *Ludwig Roselius*; die technisch mit großem Geschick gearbeitete, aber in der Inspiration matte Musik wurde von den kritischen Hörern nicht gerade begeistert aufgenommen. *Robert Laugs* gab ihr eine geschickte Ausdeutung, auch die Inszenierung unter Oberspielleiter *Derichs*' Leitung war einwandfrei.

Christian Burger

KÖLN: Daß *Henri Rabauds* »Maruf«, ohne gerade zugkräftig zu sein, durch die Grazie eines geschmackvollen Eklektizismus der Musik und eine szenisch witzig gemachte Märchenhandlung zu fesseln vermag, bewies die Aufführung der Kölner Oper unter *Eugen Szenkar* und dem Spielleiter *Hans Strohbach*. Der Intendant *Max Hofmüller* bewährt sich vorläufig vor allem auf dem Gebiet des Wagnerschen Kunstwerks. Zu einer neuen Tristan-Inszenierung gewann er den Wiener Bühnenbildner *Oskar Strnad*, der bei innerlich Erschautem doch zu Unrecht zuweilen von der Wagnerschen Bildvision abwich. Im Pfitzner-

schen »Palestrina« gab Hofmüller ebenfalls der Konzilversammlung eine neue Gestaltung voll Bewegung und Charakteristik, wodurch die verwickelten Vorgänge überraschend deutlich gemacht wurden. Bei einer zweiten, von Szenkar geleiteten Ring-Aufführung wirkten als Gäste *Nanny Larsen-Todsen* und *Heinrich Knote* mit. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Die Leipziger Oper verschaffte einem Mitglied ihres Sängerensembles mit einer *Uraufführung* Gehör. Des Baritonisten *Max Spilckers* Ballettpantomime »Der oder Der« kam mit einem beträchtlichen Aufwand an szenischen Mitteln unter der Regie *Walter Brügmanns* zur Uraufführung. Ein durchaus von Talent zeugendes, bühnenwirksames Stück, musikalisch mit breitester Palette gemalt, dabei aber doch auch mit einer ganzen Reihe sehr feiner psychologischer Vertiefungen im musikalischen Gesamtbild. Sicherlich nicht etwa ein Werk, das im Sinne der letzten Entwicklung unserer Tonkunst fortschrittlich ist; es verharrt in den Bahnen der Wagner-Strauß-Technik, mit außerordentlichem Können in der Instrumentation. Die Handlung selbst, das Schwanken einer Tänzerin zwischen ihren beiden Liebhabern, das sich schließlich durch einen Traum zu einer festen Entscheidung klärt, ist kaum tragfähig genug, um die weit über eine Stunde währende Aufführungsdauer zu rechtfertigen. Durch einige energische Striche würde sich die Verwendbarkeit des Werkes, das bei seiner Uraufführung eine außerordentlich freundliche Aufnahme fand, sicherlich noch erhöhen. — Einen glatten Sieg errang auch in Leipzig *Jaromir Weinbergers* »Schwanda, der Dudelsackpfeifer« bei seiner Erstaufführung im Opernhaus; ein Beweis dafür, wie die Werke der nationalen böhmischen Schule dank der Fülle ihres musikalischen Lebens auch heute noch ihr Publikum finden, genau wie ehedem »Die verkaufte Braut«. Die Leipziger Oper stellte eine besonders wirkungsvolle Aufführung des Werkes heraus unter *Wilhelm Schleunings* musikalischer und *Heinz Hofmanns* szenischer Leitung mit dem in seiner fröhlichen Geberlaune unerschöpflichen *Karl August Neumann* in der Titelrolle.

Adolf Aber

LINZ a. D.: Trostlos war es im abgelaufenen Spieljahr um die Oper bestellt. Das Publikum zeigte wenig Interesse, die Direktion gab sich wenig Mühe. Sage und schreibe *zwei* Operngastspiele mit Wiener Kräften: »Lohengrin« und »Bohème«. Dr. *Weirich* waltete mit Feuereifer seines Amtes am Dirigentenpult. »Jenufa« wurde mit der Grazer Oper angekündigt. Es blieb bei der Ankündigung! Und keine Stimme erhebt sich gegen die plötzliche Ausschaltung der Oper aus dem Spielplan. Die Linzer hören ja doch »bequem und billig« Opern — im Radio.

Franz Gräflinger

LÜBECK: Als Abschluß einer hauptsächlich dem Schauspiel gewidmeten *Nordischen Woche* brachte das Stadttheater als zweite deutsche Bühne nach der Mainzer Erstaufführung von 1924 des dänischen Komponisten *Ebbe Hameriks* Oper »Stepán«: dem Milieu nach eine Revolutionsoper, die die bolschewistische Revolution allerdings mehr im Sinne der Kulisse als der dramatischen Atmosphäre benutzt. Der Held des von *Fredrik Nygaerd* verfaßten, von *Franch van der Stucken* ins Deutsche übertragenen Librettos ist der russische Bauernsohn Stepán, ein Edelbolschewist, der, von idealer Liebe zum Volk getrieben, Vaterhaus und Geliebte verläßt und zu den Revolutionären übergeht. Ein durch seinen Idealismus unbequemer »Genosse«, gerät er bald mit den Sowjetkommissaren in Konflikt: er verfängt sich im Netz ihrer Intrigen, als er sich aus Mitleid mit einer vor dem Revolutionsgericht stehenden aristokratischen Jugendgeliebten, die den Kommissaren als Werkzeug gegen ihn dient, verleiten läßt, ihr zur Flucht behilflich zu sein, und büßt diese humane Handlung mit dem Tod am Kreuze. Wie das von dramatischen Triebkräften nur schwach bewegte Textbuch, so sieht auch die Musik Hameriks den Bolschewismus aus der Perspektive des zivilisierten Westeuropäers. An der revolutionären Stimmung musiziert der an den Vorbildern Puccinis und des westeuropäischen Impressionismus gewachsene Komponist allerdings vorbei; die revolutionären Töne, die er in der großen, den 2. Akt füllenden Gerichtsszene anschlägt, sind reichlich zahm, das russisch-bolschewistische Kolorit ist matt. Dafür liegen die Vorzüge von Hameriks Vertonung, die weder in der Personalcharakteristik noch in der psychologischen Durchdringung der Handlung und des Milieus schärfer profilierte Züge aufweist und ganz allgemein durch einen Mangel an Theatersinn und dramatischer Schlagkraft charakterisiert wird, im Idyllischen und Lyrischen. Besonders der 3. Akt erhält durch die durchaus eigenpersönliche, sinnige und kultivierte Lyrik eine spe-

zifisch nordische Note. Geschickt ausgenutzte Anleihen bei der russischen Volksliedlyrik verleihen überdies den liedhaft geschlossenen Teilen der Partitur den starken Reiz östlich-nationalen Kolorits. Von dem Intendanten Dr. *Himmighoffer* inszeniert, hatte die Aufführung des Werkes, die der Komponist selbst überlegen leitete, einen bemerkenswerten Erfolg. *F. Jung*

NEAPEL: Die San Carlo-Oper vermochte mit Wolff-Ferraris »Sly« keinen nachhaltigen Erfolg zu erringen, was bei der enormen Beliebtheit der »Vier Grobiane« Erstaunen erregen mußte. Man hat jetzt eine Neueinstudierung von Verdis »Macht des Schicksals« folgen lassen, die seit 35 Jahren in Neapel nicht mehr gegeben worden war. Daß die Italiener sich nicht um die Werfelsche Bearbeitung kümmern würden, war vorauszusehen. Man konnte den Eingriff des Auslandes gegenüber dem größten italienischen Komponisten nicht anerkennen. Aber man hat selber auch nichts getan, um die Gründe zu beseitigen, die das 1862 entstandene Werk verhindern, so populär zu werden, wie andere Werke Verdis. So ist auch diesmal, trotz glänzender Leitung durch *Edvardo Vitale* und Glanzleistungen des Tenors *Merli*, des Bariton *Viviani* und des Soprans *Eva Turner* kein einheitlicher Eindruck erzielt worden. Die neun Bilder mit ihrer Dauer von 9 bis $^{1}/_{2}2$ vermochten das Publikum nicht frisch zu erhalten.
Am 16. April fand die erste *Uraufführung* der Spielzeit statt, die einaktige, lyrische Tragödie »Maggiolata Veneziana« von *Rito Selvaggi*, der im Verein mit dem Schriftsteller *Ceccano* auch das Buch verfaßt hat. Der äußere Erfolg im San Carlo-Theater war groß, kann aber auf die kunstkritische Beurteilung wenig Einfluß haben, denn es wurde mit politischen Mitteln gearbeitet. Mussolini hat zwar in seiner Rede an die Journalisten am 10. Oktober 1928 ausdrücklich gesagt, daß Politik und Kunst nichts miteinander zu tun haben, und daß kein Publikum zu Beifall angehalten werden kann, weil ein Autor Faschist ist. In Neapel hat man aber den Erfolg in Szene gesetzt, nicht nur mit dem Hinweis darauf, daß Selvaggi Konsul der faschistischen Miliz ist, sondern auch mit Anwesenheit und Glückwunschtelegrammen leitender Persönlichkeiten, Abspielen der Nationalhymnen usw. Dabei hätten Werk und Komponist diese Aufmachung gar nicht gebraucht. Selvaggi zeigt in dieser Erstlingsoper unleugbare Begabung, natürlich aber auch Anfängerfehler. Maggiolata Veneziana gehört zu den tragischen Einaktern, die Italien seit dem Erfolg der Cavalleria rusticana 40 Jahre lang produziert. (Ein Kritiker schrieb kürzlich nicht unrichtig, die Großmama sei immer noch rüstiger als die Enkel.) Die lyrische Stimmung wird durch das ewig wirksame Milieu Venedigs unterstützt. Die tragische Handlung, in der eine blinde Mutter um ihrer Tochter Lebensglück vor einer koketten Verführerin (Santuzza und Lola) zu retten aus Irrtum die Tochter statt der Dirne ersticht, hätte Anlaß zu dramatisch bewegter Musik gegeben. Unter Selvaggis Händen zerfließt aber alles in eine Reihe vorwiegend lyrischer Szenen. Die lyrisch-orchestralen Partien wie die Morgenstimmung am Canale Grande mit einem Chor hinter der Szene und ein Ave Maria sind das Beste. Man wird von Selvaggi auf lyrischem Gebiet vielleicht noch Gutes hören.
Maximilian Claar

PARIS: Unsere beiden großen Opernbühnen haben sich im März reger gezeigt. Die Opéra Comique brachte ein 1911 entstandenes Werk von *Riccardo Zandonai* »La Conchita« heraus, worüber ich im Juniheft berichtete. Mit »Le Mas«, einem beinahe der gleichen Zeit angehörigen Werk, das uns die Opéra bot, sind wir in einer sittlich wie musikalisch entschieden gesünderen Atmosphäre. *Canteloube*, Verfasser von Text (in Prosa) und Musik, hatte für diese Oper vor drei Jahren den Heugel-Preis (10 000 Frs.) erhalten. Er hat sich uns bereits im Konzertsaal mit sinfonischen Werken vorgestellt, in denen er gern die Natur besingt, besonders das Land der Auvergne. Sein »pièce lyrique« ist eher eine Kantate als ein dramatisches Werk. Man sieht hier einen in der Stadt lebenden jungen Menschen, den sich die heimatliche Scholle — und seine kleine Cousine wiedererobert, die in Quercy auf der Farm geblieben ist, dem »Mas«, wie man in diesen lateinischen Ländern sagt. Das ist die ganze Handlung. Die schlichte Dichtung, zu kurz für die Opéra, ist ein Werk absoluter Ehrlichkeit. Der Dichter-Komponist zeigt sich hier als treuer Anhänger der Schola Cantorum, jener Vereinigung, die sich unter Vincent d'Indys Leitung immer offen zu nationaler, auf der Folklore basierender Musik bekannt hat. Canteloube liebt die Volkslieder; sie ziehen sich durch seine ganze Partitur. Ebenso die Tänze, die einen Teil des zweiten Aktes ausmachen: das Erntefest, den Höhepunkt des Werkes. Canteloube ist ein

Musiker von Geschmack. Er versteht es ausgezeichnet, die alten Melodien neu zu beleben und zu stilisieren; sie werden in seiner Bearbeitung nie blaß erscheinen. Die Vorspiele des »Mas«, die im Konzertsaal bereits zu hören waren, sind neben dem Erntefest, das ich als sehr gelungen bezeichnen kann, das originellste in seiner Partitur. Um den Abend auszufüllen, hatte die Opéra dem »Mas« ein kleines Ballett angeschlossen. Ein Ballett ohne jede Handlung, bei dem alle jungen Ballettänzerinnen der Opéra mitwirkten. Es ist eine Reihe von sechs Stücken, für die zehn unserer zeitgenössischen Musiker verantwortlich zeichnen: Ravel, Ferroud, Ibert, Poulenc, Roussel, Roland-Manuel, Delannoy, Milhaud, Auric und Florent Schmitt. Sie nennt sich L'Eventail de Jeanne« (Der Fächer der Johanna) und steht durch seine moderne Richtung in vollkommenem Kontrast zu Canteloubes ländlichem Werk.

J. G. Prod'homme

PRAG: Daß *H. W. Steinberg* nach so kurzer Zeit seiner Herrschaft am Prager Deutschen Landestheater an ein bedeutendes Opernhaus Deutschlands — an die Frankfurter Oper — berufen wird, hat hier garnicht überrascht. Die Energie, Umsicht, die ungewöhnliche Intelligenz und seine Konzessionslosigkeit schaffen ihm gleich in den ersten Wochen seiner selbständigen Wirksamkeit eine Gemeinde. Man darf nicht vergessen, was das bedeutet. Zemlinsky — durch fünfzehn Jahre als Halbgott verehrt — überläßt einem fast Unbekannten den Platz. Der junge Steinberg übernimmt die undankbare und verantwortungsvolle Arbeit, ein in der letzten Zeit etwas desorganisiertes Theater wieder ins Geleise zu bringen, ein Repertoir aufzubauen, schon schematisch gewordene Konzertprogramme von Grund aus neu zu gestalten. Im Verlauf einer unwahrscheinlich kurzen Zeitspanne geschieht Ungewöhnliches. Verdi, Strauß, Janáček, Beethoven, Schubert und Bruckner ziehen die Massen des Publikums an. Im Spielplan gewinnt die Oper gegenüber Schauspiel und Operette Raum und Übergewicht. Steinberg, der aus der Schule Klemperers kommt, erinnert als Persönlichkeit in mehr als einer Hinsicht an den Meister. Ehrgeiz, unbedingter Eigenwille, fanatische Arbeitswut, die an Raserei grenzt, lauter Eigenschaften, die ihn vorwärts drängen, und dazu die Musikbesessenheit. Nur ist die Art seiner Musikalität und seiner musikalischen Interessensphäre eine andere. Steinberg würde niemals eine Musik in der Richtung nach dem Nur-Geistigen, Abstrakten hin interpretieren. Er ist viel zu viel sensitiver Vollblutmusiker, Musikant im besten Sinn des Wortes — dem jeder Akademismus, auch jener der Sachlichkeit fernsteht, er ist daher auch ein Feind jeder Objektivierung des Kunstwerks. Als Ausdruck der eigenen Persönlichkeit wird ein Beethoven und Bruckner erstehen, mit durchwegs neuen Tempoeinfällen und dynamischen Ideen, ja sogar mit neuen Instrumentalretuschen, mit denen man nicht immer einverstanden sein muß. Das rein Musikantische führt daher auch zu seiner Vorliebe für alles Romanische und Slawische. Um Steinberg zu definieren, muß man seinen Verdi gehört haben. Den »Falstaff«, den er auswendig dirigiert (wie übrigens fast die ganze sinfonische Literatur). Er dramatisiert ihn bis zum letzten Ton, und doch bleibt er italienisch, klanglich blendend und berauschend. Er ist also vor allem ein Künstler des Klanges. Skrjabin und Janáček fesseln ihn und in »Salome« und »Elektra« fasziniert er mit dem Furor, der seinesgleichen sucht, mit der Ekstase, mit der er den »Ring« und den »Tristan« dirigiert. Niemals fehlt da der Geist, der alles durchglüht. Aus dem Gesagten würde hervorgehen, daß Steinberg dem Problematischen aus dem Wege geht. Dem ist aber nicht so. Er ist in Prag gezwungen gewesen, sich zurückzuhalten. Ein Freund der Allerextremsten ist er ja nicht, das zeigt der ganze Umriß der Persönlichkeit. Aber er hatte die Möglichkeit, Karl Hábas Scherzo, Schulhoffs Flötenkonzert und Viktor Ullmanns Orchesterkonzert, lauter Linienkunstwerke, mit leidenschaftlicher Strenge stilgerecht zu musizieren. Wir scheiden ungern von Steinberg. Wenn er auch heute nicht mehr mit seiner ganzen Tatkraft bei uns ist — was auch schließlich das häufige Gastdirigieren verschuldete. Es ist ein Wunder durch ihn geschehen — seine Glanzaufführungen füllten die Häuser. Er war in seiner ersten Zeit der Regenerator des Opernspielplans und damals der Retter der Prager Oper.

Der *Dvořák-Opernzyklus*, der anläßlich der 25. Wiederkehr des Todestages des Komponisten vom Tschechischen Nationaltheater veranstaltet wird, ist mit einer Quasipremiere eröffnet worden. Die Oper »Wanda«, eines der frühesten Bühnenwerke des Meisters, ist seit fünfzig Jahren nicht gegeben worden, so daß es der heutigen Generation unbekannt geblieben ist. »Wanda« ist eine monumentale Choroper mit einem wenig bühnenwirksamen

Text, der in der modernen Fassung in drei Akte zusammengezogen wurde. Sie hat gut aufgebaute Ensembles, von denen die Musik zu den Krönungsfeierlichkeiten, die Hexenszenen und ein doppelchöriger Choral im letzten Akt im Gedächtnis bleiben. »Wanda« ist als erster Versuch Dvořáks, eine ernste Oper zu schreiben, beachtlich, auch die äußere Anlehnung an Meyerbeer, Wagner und Verdi verbirgt nicht die Tatsache, daß Dvořáks Sprachschatz in Einzelheiten schon damals (1875) kräftig in der Farbe war und die künftige Eigenart ahnen ließ. Die brillante Ouvertüre erweckte starke Resonanz, Orchester und Chöre zeigten Glanzleistungen, *Marie Vesolý* in der Hauptrolle, der Dirigent *O. Ostrčil* und Regisseur *J. Munzlinger* wurden nach Gebühr vor den Vorhang gerufen. *Erich Steinhard*

ROM: Schon als 1927 Mussolini die neu begründete königliche Oper in Rom einem Privatunternehmer anvertraute, erregte das Befürchtungen hinsichtlich des Spielplans. Auch in der jetzigen Spielzeit 1928—1929 ist die Signatur die gleiche: Hohe künstlerische Leistungen bei nationaler Enge des Repertoirs. Die Leistungen sind ermöglicht einerseits durch einen Austauschvertrag mit der Mailänder Scala, andererseits durch die Preispolitik. Die Oper ist ein Luxustheater für die Besitzenden ohne soziale Hintergedanken. Ein Parkettplatz kostet zwischen 31 und 40 Reichsmark deutscher Währung. Das gestattet natürlich Honorare, die den Tenören wie *Pertile*, *Merli*, *Gigli* und den Primadonnen wie *Toti dal Monte*, *Gilda della Rizza*, *Rosa Raiser* genehm sind. Doppelt bedauerlich ist aber eben, daß man sich dabei keine großen Aufgaben stellt, sondern sich mit allerdings meisterhaften Aufführungen der alten italienischen Opern von Rossini bis Puccini begnügt. Eine Ausnahme machte nur der »Fidelio«, der in Rom seit 1886 nicht mehr gegeben worden war. Der Erfolg war ungleich. Die einzelnen, dem Publikum aus dem Konzertsaal bekannten Glanzpartien, wie die dritte Leonorenouvertüre oder die Florestanarie wurden mit einer Begeisterung aufgenommen, von der die Kühle des Gesamteindrucks seltsam abstach. An ausländischen Uraufführungen nimmt niemand in Rom Interesse, man faßt die »königliche« Oper als Verpflichtung zu nationaler Abgrenzung auf. *Maximilian Claar*

STETTIN: *Uraufführung:* »Das Wunder der heiligen Cäcilia«. Dramatische Oper in drei Aufzügen. Bühnendichtung von *Curt Böhmer*. Musik von *Gustav Großmann*. Nach mannigfaltiger Verschiebung kam diese Oper in ausgezeichneter Aufführung heraus, die als eine der besten Leistungen der Spielzeit angesprochen werden kann. Die Hauptrollen waren allerdings zu heldisch und zu dramatisch besetzt, ohne damit den Text mit seinen Wiederholungen dramatisch gestalten zu können. Namentlich das letzte Wunder — es ist nicht ein, sondern mehrere Wunder, die zu glauben von uns modernen Menschen verlangt werden — blieb völlig im Dunkel, auch trotz der Regiekunst von *Georg Clemens* und eines ansprechenden Bühnenbildes *Wilhelm Hullers*, das durch die vorgeschriebene Feuersbrunst nicht aufgehellt werden konnte. Der Komponist ist der erste Kapellmeister des städtischen Theaters und somit hat das Theater in wenig Jahren zum drittenmal einem ihrer künstlerischen Mitarbeiter eine Stätte für ihr Werk bereitet, das dankenswert anerkannt werden muß. Im Mittelpunkt der Oper steht der Geigenbauer Amati, den die heilige Cäcilia durch Wundererscheinung nach Carleto ruft, dort im Wunder den Sirach-Spruch zur Geigenweihe und damit das Geheimnis der letzten Vollendung des Geigenbaues kündet, und, nachdem seine Frau in seiner Abwesenheit dem ihr gegebenen Schützer, seinem Meisterschüler verfiel, durch das letzte Wunder, seinen Mord an diesem Schüler, sühnt. Die Musik Großmanns zeigt eine sehr bedeutende Instrumentationskunst, die auch über deutliche Kontraste verfügt und besonders, was ja bedingt im »Stoff« liegt, der Geige eine reiche Entfaltung als Hauptstimme zuweist. Wunderschöne, geschlossene Melodielinien, am sprechendsten vielleicht durch die Geigensoli, durchziehen das Ganze. Die drei Hauptrollen, besetzt von *Hans Wzana* (Amati), *Magda Madsen* (Alona), stimmlich und darstellerisch sehr gut, *Paul Papsdorf* (Lorenzo) in einem ihm nicht liegenden Gebiet des jugendlichen Schülers. In einer feinen, wenn auch kleinen Nebenrolle *Ernst Helmbach* (Giöli) und ein feingeschliffenes, flüssiges Frauen-Quartett: *Johanna Bucheim*, *Hannel Lichtenberg*, *Paula Gehrig*, *Hella Hochreiter*. *Margarete Kuck*

WIEN: Der friedliche Eroberungszug des Mailänder *Scala-Theaters*, der zuerst in Wien halt machte und an zwei Galaabenden die Herzen im Sturme eroberte, bot ausgiebigst Gelegenheit, wieder einmal über deutsches und italienisches Opernwesen nachzudenken, über das Trennende und Verbindende, über die

mannigfachen Wechselwirkungen und Überschneidungen. Es ist ein Thema, das den Wienern besonders naheliegt, beruft sich doch unsere sogenannte Operntradition, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, so gern auf ihre italienische Vergangenheit aus der Barockzeit ... Das künstlerische Bild, das die Scala unter *Toscaninis* Direktion heute bietet, ist merkwürdig genug: als das singuläre Ergebnis eines Kristallisationsprozesses, in welchem sich fluktuierendes italienisches Stagionewesen um den Zentralpunkt eines genialen Dirigenten zur einheitlich gefestigten Gruppe bindet. Der magischen Wirkung Toscaninis, die, wie jeglicher Künstlerzauberspuk, zu tiefst im Geheimnis der Persönlichkeit begründet ist, widerspricht gleichwohl nicht die nüchterne Formel: daß er mit deutschem Genie, mit deutscher Gründlichkeit, mit deutscher Kunstmoral unverfälscht italienische Musik macht. Schon die Wahl der beiden Opern, die der Maestro dem Wiener Publikum vorsetzte, ist bezeichnend für den hohen sittlichen Ernst seiner Auffassung: keine aktuellen Publikumsstücke, die einschlagen müssen und Sensationserfolge als leichte und sichere Beute versprechen, sondern ein subtiles Meisterwerk wie Verdis »Falstaff« und die unserem Empfinden so ferne, längst ins Historische entrückte »Lucia di Lammermoor«. Seit der ersten Wiener »Falstaff«-Aufführung durch ein Scala-Ensemble, seit Gustav Mahlers unvergessener Interpretation gab's mancherlei »Falstaff«-Reprisen, die alle strebend sich bemühten; keine durchleuchtete Wesen und Charakter des Werkes so tief, so hell, keine ließ so deutlich und so sicher das eminent Komödiantische dieser Partitur erkennen, die mit der Überfülle köstlicher Einfälle weniger darauf ausgeht, feine, gescheite oder lustige Musik zu machen, als mit jedem Kontrapunkt, jeder motivischen Abwandlung oder Verflechtung, Theater zu spielen. In bezug auf die reife Meisterschaft des Satzes, in Hinblick auf das Abgeklärte, Entmaterialisierte der musikalischen Substanz mag »Falstaff« ein Alterswerk sein; daß es vom italienischen Komödiengeist mit geradezu jugendlichem Überschwang durchpulst wird, lehrte Toscaninis hinreißende Aufführung. Indessen, die »Falstaff«-Musik steht unserem Empfinden durchaus nahe und gibt damit schon alle Möglichkeiten frappanter Wirkungen. Aus der »Lucia di Lammermoor« ähnliche Aufführungssensationen hervorzuzaubern, aus Donizettis wässeriger Melodik, aus seiner veralteten Ornamentik, aus diesem ganzen Komplex anmutiger, aber mit Recht verschollener Klingelmusik ... das erst zeigte den Wundermann Toscanini in seiner ganzen Größe. Seine Parole lautet hier nicht anders als beim »Falstaff«: äußerste Verdeutlichung des künstlerischen Geschehens fürs Ohr wie fürs Auge. Nichts bleibt beiläufig oder in skizzenhafter Andeutung; alles wird betont, unterstrichen, scharf pointiert und noch schärfer profiliert. Toscanini ist ein Meister der Verstärkung und Intensivierung. Er verstärkt und intensiviert auch dort noch, wo kaum mehr Stoff dazu vorhanden ist, wo sich's Donizetti selber leicht gemacht hat und mit locker gefügten Improvisationen eiligst weiter zu kommen trachtet. Da wird Toscaninis Interpretation geradezu schöpferisch: der Dirigent imputiert die eigene künstlerische Spannkraft dem Werke und strafft auch dessen nur lose haftende und kraftlos schwingende Sehnen. So kann man's erleben, daß nichtssagende Begleitungsfiguren plötzlich interessant und bedeutend werden, daß einförmig pochende Viertel elektrische Funken sprühen ... Dieser ganze Zauber begibt sich zwar mit einem ausgezeichneten und meisterlich abgestimmten Orchester und einem vorbildlich disziplinierten Chor, aber mit einem Solistenensemble, das weder besondere Stimmphänomene noch hinreißende Gesangsqualitäten aufzuweisen hat. Die Mitglieder der Truppe halten sich auf gutem italienischen Durchschnittsniveau; trotz *Mariano Stabile*, der sein Falstaff-Schicksal mit possierlicher Grandezza trägt und einen Sir John auf die Bühne stellt, der sich bei aller Wohlbeleibtheit einen offenen witzigen Kopf zu bewahren weiß und der in seiner klangvollen Stimme ein wohlgepflegtes, gehorsames Instrument besitzt; trotz *Toti Dal Monte*, die mit reinem, nicht sehr modulationsfähigem, manchmal flach und zahnig klingendem Sopran stupende Lucia-Staccatti produzierte; auch trotz *Aureliano Pertile*, der genießerisch in Temperamentsgesang und in der typischen Kunst offener Tongebung schwelgt. Nicht die einzelne Leistung, sondern der Zusammenklang des Ganzen unter Toscaninis Leitung hat »prominente« Bedeutung. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Die Wiesbadener Maifestspiele, in der Vorkriegszeit als glänzendes gesellschaftliches Ereignis gekennzeichnet, würden jetzt, da die Eigenart des Gebotenen bei dem kunstinteressierten Publikum für die Bäderstadt werben soll, an Anziehungskraft zweifellos gewinnen, wenn das

Programm eine traditionschaffende charakteristische Prägung erhielte, sei es etwa durch einen geschlossenen Zyklus alter Musik oder durch eine dokumentarische Übersicht der Gegenwartsoper. Statt dessen bleibt die Folge der Veranstaltungen, bestimmt durch den jeweiligen Bestand des allgemeinen Repertoirs, mehr oder weniger dem Zufall überlassen. Zudem bildete diesmal ein Gesamtgastspiel der *Berliner Staatsoper* den Hauptanziehungspunkt: Straußens »Ägyptische Helena« unter *Fritz Busch*. Die vollendete, für Wiesbaden erstmalige Wiedergabe — hervorragend vor allem *Maria Raydl* als Aithra — konnte, ungeachtet klanglich bestechender Einzelheiten über die erfindungsarme Grundhaltung nicht hinwegtäuschen. — Den Spielplan des Wiesbadener Ensembles eröffnete Berlioz' »Benvenuto Cellini«. Das Werk ist, seitdem es 1838 auf der Pariser großen Oper erschien und durchfiel, in der Folgezeit in großen Abständen dann und wann an wenigen Bühnen wieder zum Leben erweckt worden. Es errang jedoch niemals, obwohl z. B. Liszt und Hans v. Bülow sich überschwenglich dafür einsetzten, eine besondere Bedeutung. Schuld daran trägt wohl auch ein reichlich banaler Text, der ein an sich interessantes Motiv: siegreicher Konflikt des Genies mit der bürgerlichen Umwelt, nicht zu beleben versteht. Wo die Kunst des Sinfonikers Berlioz sich in Chor und Ensemble bestätigt, vermag die Musik auch heute noch zu fesseln, das Niveau des Dialogs übersteigt jedoch kaum das Niveau des Konventionellen. Der Erfolg des von *Joseph Rosenstock* interpretierten Werkes beruhte hauptsächlich auf der eindrucksvollen Wiedergabe der Titelrolle durch *Eyvind Laholm*. Im übrigen diente als Festprogramm eine Auswahl von Neuinszenierungen der letzten Zeit (»Palestrina«, »Afrikanerin«, »Zauberflöte«, »Carmen,« »Lohengrin«). Verdis Maskenball vermittelte die Bekanntschaft des Mailänder Baritons *Umberto Urbano* (René), dessen auffallender Mangel an dramatischer Gestaltungskraft den Genuß eines namentlich in der Tiefe ansprechenden bel canto leider sehr beeinträchtigte.

Emil Höchster

KONZERT

BERLIN: Obschon zeitlich den Berliner Festspielen um zwei Wochen vorausgehend, hatten die zwei Konzerte des *Amsterdamer Konzertgebouw-Orchesters* unter *Willem Mengelbergs* Leitung durchaus Festspielcharakter. Man war wie berauscht von der Pracht, Fülle, Leuchtkraft dieses Orchesterklanges, hingerissen von seinem rhythmischen Schwung, aufs stärkste gefesselt von diesem edlen, von erlesener Kultur durchtränkten Musizieren. Was das Amsterdamer Orchester von den besten unserer gewiß auch vortrefflichen Orchester trennt, ist eben der Vorteil einer gesicherten finanziellen Basis, der eine Vernachlässigung des unser Leben tyrannisch beherrschenden Spruches gestattet: Time is money. In Amsterdam hat man Zeit, dauernd zu probieren, so viel der Dirigent Mengelberg eben will; nur das Allerbeste in der Zusammensetzung des Orchesters, in der Qualität der Arbeit ist gerade gut genug, und die Autorität des Führers ist unbestritten und unbegrenzt, die Disziplin vollkommen: lauter Dinge, die von unseren Orchesterkörpern immer mehr abbröckeln. Das Amsterdamer Orchester ist das gefügigste, empfindlichste, aufs rascheste reagierende Instrument, das sich der anspruchsvollste Dirigent nur immer wünschen mag, es spiegelt Mengelbergs künstlerische Persönlichkeit, sein Können und Wollen, sein phantastisches Klanggefühl aufs erstaunlichste wider. So kommen vollendete Leistungen zustande. Beethovens Pastorale, Tschaikowskijs Fünfte und Mahlers 4. Sinfonie wurden zu denkwürdigen Erlebnissen. *Wladimir Horowitz* wirkte als Solist mit; seine geschliffene, blendende Spielkunst machte aus Rachmaninoffs drittem Klavierkonzert sogar mehr als der Komponist selbst, ein Pianist von hohen Graden, als er vor etlichen Monaten in einem Furtwängler-Konzert die nämliche Komposition vortrug.

Dem Andenken des vor Jahresfrist so tragisch ums Leben gekommenen *Emil Bohnke* war an seinem Todestage, dem 11. Mai, ein Konzert des von Bohnke ehemals dirigierten Berliner Sinfonieorchesters geweiht. Dr. *Ernst Kunwald* ehrte das Gedächtnis seines Vorgängers durch eine überaus eindringliche Aufführung der Beethovenschen Eroica-Sinfonie. Dem Bohnkeschen Werke vorangestellt waren: die sinfonischen Variationen, die auf Regerschem Grund gewachsen, dennoch Bohnkes eigentümlich ernstes Profil deutlich zeigen, und das von *Gertrud Bamberger* vorzüglich gespielte Klavierkonzert, vielleicht Bohnkes reifstes und gehaltvollstes Werk. *Hugo Leichtentritt*

BREMEN: Gegen Schluß der Saison pflegt die Zahl und die Bedeutung der Konzerte noch einmal anzuschwellen. Die traditionellen

kirchlichen Karfreitagsaufführungen bilden darin einen Höhepunkt. Doch sollte man mit der Bachschen Matthäus-Passion nicht ausschließlich, jahraus, jahrein die Kosten der Sakralmusik bestreiten, wie es hier bei der *Philharmonischen Gesellschaft* üblich geworden ist. Hohe Anerkennung forderte diesmal freilich der bedeutend verjüngte und verstärkte Chor, der unter *Ernst Wendels* Leitung besonders die Choräle zu klanglich vollgesättigten, höchste musikalische Konzentration ausstrahlenden Stationen des Riesenwerkes machte. Im Dom führte *Eduard Noeßler* mit seinem technisch und stimmlich in jeder Beziehung mustergültigen Domchor das Deutsche Requiem von Brahms auf und bereitete diesem, seit seiner Uraufführung an derselben Stelle (1868) in Bremen heimatberechtigten, deutsch gefühlstiefen Werk eine zu Herzen gehende Auferstehung. Als Solisten wirkten dabei mit der lyrisch ausdrucksvolle Baritonist *Gerhard Hüsch* (Köln) und die Sopranistin *Else Suhrmann* (Gelsenkirchen). Das elfte philharmonische Konzert brachte als Neuheit aus *Hans Hermann Wetzlers* Oper »Die baskische Venus« die sinfonische Tanzszene im baskischen Stil. Stilistische Anpassungsfähigkeit an baskische Stimmung und Melodik, sowie die stupende Technik in der Ausbeutung des großen modernen Orchesters sind die hervorstechenden Merkmale der anspruchsvollen Komposition, die Wetzler selber dirigierte. Im gleichen Konzert brachte Ernst Wendel mit *Fritz Malata* als Solisten das technisch anspruchsvolle und romantisch feinsinnige Klavierkonzert in es-moll von *Alexander Friedrich von Hessen* zu Gehör. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Die Neuheit eines der heiteren Musik gewidmeten, von *Richard Lert* zu starker Publikumswirkung gebrachten Sinfoniekonzerts war eine Suite für Jazz-Orchester von *Kurt Weill*. Der erfolgreiche Komponist der Dreigroschenoper hat einige Stücke daraus für den Konzertgebrauch eingerichtet. Das Experiment beweist, daß Jazzrhythmen und Jazzfarben die Würde des Konzertsaales durchaus nicht verunglimpfen. Die Originale wirken allerdings erheblich stilgerechter und ursprünglicher als die Überarbeitungen. Auch *Wilhelm Grosz* beliebt einen Versuch, »die modernen Tanzrhythmen unserer Zeit dem sinfonischen Gepräge eines Konzerts einzuordnen«. In einem »Sinfonischen Tanz«, Klavierkonzert mit Orchester, werden die Rhythmen des Tango, des Shimmy, des Boston und des Charleston dem sinfonischen Ausdruck zugrunde gelegt. Das Ganze ist ein Kompromiß, eine Andeutung, aber keine Entscheidung, keine Durchführung. Grosz probiert aus, ob man junge, frischgewachsene Organismen mit alten Kulturen sinnfällig verbinden kann. — Eine Aufführung von Verdis »Requiem« unter *Georg Dohrns* Leitung wirkte durch ausgezeichnete chorische Leistungen der Singakademie. Die Wiedergabe der h-moll-Messe von Bach vermittelte durch völligen Ausgleich aller Klangfaktoren — Chor, Solisten, Orchester — tiefgehende Eindrücke.

Rudolf Bilke

CHICAGO: Als den Beginn der Konzertsaison kann man das Erscheinen *Fritz Kreislers* bezeichnen. Es ist überflüssig, ein kritisches Urteil über das Spielen dieses Meisters der Violine abzugeben. Mit Freude begrüßte man die Wiederkehr *Mischa Elmans*, der dem Konzertpodium beträchtliche Zeit ferngeblieben war. Der ausgezeichnete Violinist *Francis MacMillen* bot selten gehörte Kompositionen von Zarzyzky, Godowsky, Saint-Saëns, Ysaye und MacMillen. *Jan Chiapusso* gab ein ausschließlich Chopin gewidmetes Konzert. *Rudolph Ganz* war Solist mit dem Sinfonieorchester. *Harald Bauer* und *Ossip Gabrilowitsch* brachten Werke für zwei Klaviere zu Gehör. Die Sensation unter den Pianisten jedoch war *Horowitz*, der dreimal als Solist mit dem Sinfonieorchester und dann in einem eigenen Vortragsabend erschien. — Das *Amy Neill-Streichquartett* spielte das fis-moll-Quartett des jungen ungarischen Komponisten *Leo Weiner*, der besonders in den ersten beiden Sätzen seines Werkes eine Fülle von Ideen und Kraft des Ausdrucks zu erkennen gab. Das *Gordon-Streichquartett* bot zwei Neuheiten: *Loefflers* Musik für vier Streichinstrumente: ein ideenreich und geschickt geschriebenes Werk; und *Prokofieffs* »Thema und Variationen«: russisch in Färbung und Melodik. »Pro Musica« brachte *Ottorino Respighi* nach Chicago. *Olivieri Respighi* sang mit kultivierter Stimme den Liederzyklus »Deita Sylvane«, und der Violinist *Leon Sametini* spielte die Sonate in h-moll. Respighi als Begleiter bewies, daß er auch ein ausgezeichneter Pianist ist.

Verschiedene Neuheiten wurden vom *Chicago Symphonie-Orchester* geboten. »Penetrella«, ein Tongemälde für Streichinstrumente von dem Chicagoer Komponisten *Wesley La Violette* und *Zoltán Kodálys* Suite »Hary János«,

die mit ihrem Humor und ihrer Heiterkeit den Beifall der Zuhörer hervorrief. Eine neue Sinfonie brachte einen Namen, den man im Gedächtnis behalten wird, vor die Öffentlichkeit: es ist der des Russen *Dimitri Szostokowicz*. Das wichtigste Ereignis war die Aufführung von *Ernest Blochs* Preissinfonie »Amerika«, deren Programm klar genug aus der Benennung der drei Sätze hervorgeht: 1. ... 1620: Die Scholle — Die Indianer — (England) — Die Mayflower — Die Landung der ersten Kolonisten. 2. 1861—1865: Stunden der Freude — Stunden der Trauer. 3. 1926 .. : Die Gegenwart — Die Zukunft. Diese »Epische Rhapsodie« ist im Grunde genommen nichts weiter als eine Aneinanderreihung von wohlbekannten Melodien, charakteristisch für die betreffenden Zeitabschnitte, und nur Blochs meisterhafte Behandlung des Stoffes bringt eine gewisse Kohärenz zustande, die das Werk über das Banale hebt und es davor rettet, als ein Potpourri bezeichnet zu werden. Im ersten Satz hören wir indianische Volksweisen, englische Märsche des 17. Jahrhunderts, die Hymne »Old Hundred«; der zweite Satz beginnt mit Balladenthemen des Südens, gefolgt von Negerliedern und kreolischen Melodien. Die idyllische Atmosphäre wird jedoch durch den Ausbruch des Bürgerkrieges, gekennzeichnet durch Soldatenlieder wie »John Browns Body«, »Tramp, Tramp, Tramp«, »The Battlecry of Freedom«, zerstört. Der dritte Satz ist wohl umschrieben durch Blochs Anmerkung: »Material Prosperity — Speed — Noise — Man, Slave of Machine«. Volkstümliche Lieder der Mauve Decade, Jazz- und Blue-Songs haben hier ihren Platz. Der Tumult im Orchester wächst, kommt zu einem abrupten Ende — »Der unvermeidliche Zusammenbruch« — Dann eine plötzliche Umkehr zu den Themen des ersten Satzes: die Rückkehr zur Natur, die Erlösung bringen wird. Anstatt die Sinfonie mit dieser Whitmanschen Prophezeiung ausklingen zu lassen, hielt es Bloch für notwendig, eine recht banale Nationalhymne »The Call of America« zu schreiben und an das Ende seines Werkes zu setzen.

Will Schneefuß

DÜSSELDORF: Mit der monumentalen Wiedergabe der Bachschen h-moll-Messe (die hier weit über ein Vierteljahrhundert nicht mehr erklungen war!) vollbrachte *Hans Weisbach* eine wahrhafte Meisterleistung. Der Chor — im letzten Jahrzehnt oft genug das Schmerzenskind — bewältigte nicht nur glänzend alles Technische, sondern drang auch tief ins Gebiet des Ausdrucks hinein. Die chorische Besetzung der Bläser verhalf auch den sonst oft über Gebühr vernachlässigten Instrumentalstimmen zu ihrem vollen Recht. Außerdem ward uns im Rahmen des Bach-Festes bereits zum dritten Male — erfreulicherweise stets vor ausverkauftem Hause — die »Kunst der Fuge« (in der Realisierung von *Wolfgang Graeser*) vorgeführt. Der *Bach-Verein* unter *Joseph Neyses* ergänzte diese Reihe bei seiner Oster- und Passionsmusik sehr würdig mit der herrlich variierten Kantate »Christ lag in Todesbanden«. Das *Budapester Streichquartett*, überreich an kostbaren Instrumenten und ausdrucksvoller Beseeltheit, erfreute mit älteren Werken seiner Landsleute. *Carl Heinzen*

GREIFSWALD: Pommerns Universität wird sich ihrer kulturell führenden Aufgaben auch im Musikleben immer mehr bewußt. Der letzte Winter beweist vor allem gegenwartsbetonten Willen, der allerdings durch die vorübergehend zwangsmäßig abgesetzte Dreigroschenoper arg gefährdet war. Die Morgenfeiern der »Vereinigung für zeitgenössische Musik«, die, von *Hans Engel* kommentiert, von *Erich Peter* betreut, auch im zweiten Jahr bei freiem Eintritt jedem Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit der Moderne bieten, stehen jedenfalls im Brennpunkt des Interesses. Neben Kammermusik von Debussy, Honegger, Toch u. a. gab es Milhauds 1. Sinfonie, Schönbergs Verklärte Nacht, Tochs Chinesische Flöte, Hindemiths Junge Magd (von *Yella Curjel*-Berlin eminent musikalisch interpretiert). Wenig Anklang fanden zwei Klaviersonaten des Holländers Pijper und das *uraufgeführte*, bizarr-spröde Streichquartett von *Hans Helfritz*. Der groteske »Daniel-Jazz« des Amerikaners *Grünberg* wurde mit seinen burlesk, raffiniert verarbeiteten amerikanischen Operetten- und Niggersongs zum Publikumserfolg. In den Sinfoniekonzerten *Erich Peters* folgten der modernen Richtung Ravels Harfenkonzert und Rimskij-Korssakoffs Schéhérazade. *Edwin Fischers* Klavierabend im *Konzertverein* machte mit dem mit seinen einheimischen Schülern *Hilde Holstein* und *Else Domnick* gespielten Bachschen d-moll-Konzert für drei Klaviere den stärksten Eindruck.

Ernst Krienitz

HAGEN: Mit Befriedigung kann man auf den Hagener Konzertwinter zurückblicken. Generalmusikdirektor *Richter*, der

seinerzeit ein schweres Erbe antrat, ist innerlich immer mehr in seine Aufgabe hineingewachsen. Im diesjährigen Programm herrschten die Klassiker vor. So waren Schubert zwei Abende gewidmet. *Elly Ney* spielte vor einem dankbaren Publikum Schubert und zu Charfreitag hörten wir neben der h-moll-Sinfonie die Messe VI in Es-dur und das weniger bekannte, aber nicht minder schöne Tantum ergo. Beides erklang in Hagen zum erstenmal (!). Neben diesen Erstaufführungen für Hagen gab es noch zehn weitere. Darunter zweimal Händel (Ballettsuite aus »Alcina« und Trauerhymne), Bach mit zwei Choralvorspielen, instrumentiert von Schönberg und Beethoven mit dem Konzert in C-dur für Klavier, Geige und Cello. Der Rest verteilt sich auf Keußler (Sinfonie in C-dur), Wetzler (Visionen), Ravel (Daphnis und Chloe), Sekles (Der Dybuk), Toch (Komödie für Orchester) und Marx (Romantisches Klavierkonzert). Die *Uraufführung* von *Siegls* »Festmusik für Orchester« fand ungeteilten Beifall. Die Kammerkonzerte litten unter schlechtem Besuch. Das *Wendling-Quartett* und das *Pozniak-Trio* vermochten nicht den Saal zu füllen. Lediglich der junge Hagener Konzertmeister *Fernando Caruana* hatte ein ziemlich volles Haus. (5 Violinsonaten von Mozart.)

H. M. Gärtner

HALLE a. S.: Außer einem *Furtwängler*-Abend mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester*, der uns eine reizvolle, bisher hier unbekannte Sinfonie von Haydn in D-dur, die »Eroika« und »Till Eulenspiegel« von Rich. Strauß brachte und einen beispiellosen Erfolg bedeutete, bot *Georg Göhler* (ebenfalls mit den Philharmonikern) nach langer Zeit wieder einmal Berlioz' »Phantastische Sinfonie«, die in den drei ersten Sätzen aber zu verblassen beginnt. Das 8. Städtische Sinfoniekonzert mit Liszts genialer Faust-Sinfonie enttäuschte in *Erich Bands* Darstellung. Ein tüchtiger Pionier für gute Musik erwies sich in den Volkssinfoniekonzerten Kapellmeister *Benno Plätz*.

Martin Frey

KÖLN: Zu *Richard Trunks* 50. Geburtstag führte der *Kölner Männergesangverein* unter Leitung des Komponisten einen neuen Chorzyklus auf, ein Triptychon von Schillers Rasch tritt der Tod, Michelangelos Alles endet und des Abendgedichts Der schnelle Tag ist hin von Gryphius, mit Vor- und Zwischenspielen der Orgel. Es ist eine einheitliche, stimmungsvolle Tondichtung Trunks, die äußerliche und abgegriffene Mittel verschmäht und doch im Klang Wesentliches des Männerchors erfüllt. Einige Sätze aus Heinrich Lemachers 6. Messe für Männerchor, nach dem thematischen Material seines Veni creator spiritus gleichsam als Parodiemesse gearbeitet, gaben sich, wie alle Messen dieses ernsthaften rheinischen Kirchenmusikers, als liturgische Gebrauchsmusik zu erkennen, die Inspiration des Gefühls und Klangs verbindet mit starker Konzentration der Form. *Hermann Abendroth* führte zum erstenmal eine Konzertsuite auf, die *Walter Braunfels* nach seinem Märchenspiel Der gläserne Berg gearbeitet hat. Neben dem geistvoll Illustrativen und dem rhythmisch Beweglichen läßt das kammermusikalisch feine Werk auch eine gemütvolle Lyrik sprechen, die das persönliche Kennzeichen von Braunfels ist. Daß der *Dayton-Westminster-Chor* und das *Konzertgebouw-Orchester* Amsterdams unter *Willem Mengelberg* (der diesmal eine Ciaconna Gotica von Cornelius Dopper, charaktervolle Variationen in der Art eines mittelalterlichen Totentanzes mitbrachte) in Köln waren, braucht nur erwähnt zu werden. In der Gesellschaft für neue Musik trat ein neues, von *Eugen Szenkar* aus städtischen Musikern gebildetes *Westdeutsches Kammerorchester* auf. Man hörte neben der Pulcinella-Suite von Strawinskij und dem mit Kirchentonarten spielenden Konzert für Cembalo, Flöte, Oboe, Klarinette, Violine und Cello von *de Falla* (mit *Szenkar* am Klavier) die D-dur-Sinfonietta von *Halffer*, in der sich unter deutschen Einflüssen und dem Vorbilde Debussys und Strawinskijs eine frische Begabung bekundet.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Aus dem Konzertleben sei als größtes Ereignis der letzten Zeit der Besuch der *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler* erwähnt. Über das herrliche Spiel dieser Künstler bedarf es keiner weiteren Lobhymnen. Aber die beispiellose Begeisterung, die sie hier zu wecken wußten, sei doch vermerkt. Höhepunkte waren die 1. Sinfonie von Brahms und die Fünfte von Beethoven. Als Furtwängler zur Beschwichtigung der rasenden Beifallswogen Wagners »Meistersingervorspiel« als Zugabe spendete, glaubte man, einen historischen Moment mitzuerleben. Noch nie war der Ostpreuße so aus allen Fugen seiner im Grunde etwas schwerfälligen Art wie an diesen Abenden. Wir hoffen auf eine Wiederkehr. — Als bedeutsames Ereignis sei ferner

eine Aufführung von *Bachs* »Matthäus-Passion« mit *Schülerchören* genannt. Kaum je hat man das Werk in seinen dramatischen Chorpartien so aufregend, in den Chorälen aber so warm und inbrünstig gehört, wie in dieser Wiedergabe unter *Hugo Hartung*. Eine pädagogische Tat von größter Tragweite ist damit vollbracht, die auch über die Provinz hinaus beispielgebend wirken dürfte. Als Solisten dienten hervorragende Kräfte wie *George A. Walter*, *Ludwig Heß* und die mit wahrhaft hinreißender Wärme singende *Henny Wolff*. — Aus den Sinfoniekonzerten unter *Hermann Scherchen* ist aus der letzten Zeit ein Abend in Erinnerung, der unter dem Gesamttitel »Humor in der Musik« allerlei Lustiges brachte, so den »Tierkarneval« von *Saint-Saëns*, *Honeggers* »Pacific«, den »Till« von Strauß und eine Suite von *Strawinskij*. Abschließend ist über diese Konzerte zu sagen, daß sich die Persönlichkeit Scherchens schon im ersten Winter seines hiesigen Wirkens sehr deutlich im Königsberger Musikleben abzeichnete und eine frische Atmosphäre schuf. Daß man sein vieles auswärtiges Dirigieren als einen gewissen Abbruch betrachtet, kann allerdings nicht geleugnet werden. Doch besser ihn so zu besitzen als gar nicht. *Otto Besch*

LEIPZIG: Zum drittenmal trat das *Leipziger Sinfonieorchester* mit einem *Konzert ohne Dirigenten* hervor, und auch an diesem dritten Abend wurde von der ausgezeichneten Körperschaft der Beweis erbracht, daß sie ein solches Wagnis ohne Gefährdung der durchaus künstlerischen Gesamtwirkung unternehmen darf. Trotzdem erschien in diesem Konzert die Leistung stärker mechanisiert als etwa jener eindrucksstarke Vortrag der Eroica, mit dem das Orchester vor Monaten sein Konzertieren ohne Dirigenten begann. Mit straffem Rhythmus allein ist weder Schubert, noch dem innerlich so bewegten »Römischen Karneval« von Berlioz wirklich nahe zu kommen; hier hätte man gewünscht, daß dieses ausgezeichnete Zusammenspiel des Orchesters durch das Temperament einer starken Führerpersönlichkeit ergänzt und modifikationsreicher gestaltet worden wäre. Das Erstaunlichste im Verlauf des Abends war die Wiedergabe einer Neuheit. *Zoltán Kodálys* Musik zu »Hary János« wurde mit aller Sauberkeit und wirklichem Orchesterwitz gespielt. Ein Werk übrigens, das ganz im Ungarisch-Nationalen wurzelt, dabei von einer primitiven Tonmalerei erfüllt, die das Ganze zur gehobenen Bänkelsängerkunst verweist. Als Solistin wirkte *Aline Sanden* mit. — Einen außerordentlich glücklichen Abend hatte der *Riedel-Verein*, der unter *Max Ludwigs* Leitung sich auf stolzester Höhe hielt. Er brachte erstmalig in Leipzig Hermann Grabners »Heilandsklage« und Heinrich Kaminskis »69. Psalm« zu Gehör und wußte für beide Werke den rechten Stil zu finden, für die fast mittelalterlich anmutende Mystik in Verbindung mit naiver religiöser Freudigkeit des Grabnerschen Werkes ebenso wie für die flammende, fast fanatisch anmutende religiöse Ekstatik Kaminskis. — Als junger Dirigent, der zu Hoffnungen berechtigt, stellte sich in einem eigenen Konzert mit dem *Leipziger Sinfonie-Orchester Theodor Wünschmann* vor, dem eine bemerkenswerte stilsichere Aufführung von Bruckners »Romantischer Sinfonie« glückte. *Adolf Aber*

LINZ a. D.: Eine merkliche Teilnahmslosigkeit und Gleichgültigkeit für das Musikleben macht sich fühlbar. Unter den einheimischen Vereinen und den öffentlich Musizierenden herrscht »wahre« christliche Nächstenliebe. Und so fällt die Wertungskurve für das Musikleben in der 108000 Einwohner-»Großstadt« merklich. Der Berliner *Lehrer-Gesangverein* hielt hier Einkehr. Orchesterkonzerte sind selten geworden. Der Linzer *Konzertverein* (fast nur begeisterte und gute Dilettanten) brachte u. a. Tschaikowskijs »Nußknacker-Suite«, Saint-Saëns a-moll-Cellokonzert und anläßlich des zehnjährigen Bestehens: Brahms' »Akademische Festouvertüre« und Serenade op. 11 und Tschaikowskijs »Vierte« (unter Mitwirkung von Bläsern der Wiener Philharmoniker). Bruckner-Bund und Neuhofer-Gemeinde veranstalteten ein Chor- und Sinfoniekonzert. *Neuhofers* »Festkantate« *(uraufgeführt)* ist eine dankbare, routinierte Arbeit. *Paul Günzel* leitete bewegungsenergisch Bruckners »Dritte«. Stimmungsvoll eine *Bruckner-Sterbetag-Gedenkfeier*. Ausführende *Linzer Domchor*. Erst in der St. Florianer Stiftskirche des Meisters »Requiem«, in der Gruft das f-moll-Libera; dann ein a cappella-Konzert im Marmorsaal unter Führung Prof. *Müllers*. *Franz Gräflinger*

LÜNEBURG: Im Rahmen eines für Lüneburgs Verhältnisse groß angelegten *Busoni*-Konzertes, dessen Programm u. a. auch die Orchestersuite aus der Turandot-Musik und zum ersten Male alle acht Nummern vereinigt aufwies, kam auch Busonis Jugendwerk »Der

Sonnabend auf dem Dorfe«, ein ländliches Gedicht für Soli, Chor und Orchester, zur *Uraufführung*, das Busoni mit 16 oder 17 Jahren geschrieben hat und das bisher nur zweimal, 1883, im Teatro communale in Bologna aufgeführt und dann vom Komponisten einer Bearbeitung unterzogen worden ist, nach der es nunmehr zum ersten Male erklang. Es ist ein typisches Jugendwerk, mit Vorzügen und Schwächen, im ganzen doch sehr sympathisch. Etwa wie ein »junger italienischer R. Strauß« nimmt sich die Musik aus. Aufhorchen läßt der Schluß, der den ländlichen Sonnabendfrieden symbolisch auf das Menschenleben überträgt und den späteren, geistvollen, philosophischen Musiker leise ahnen läßt. Mit dem Hamburger *Norag-Orchester*, dem *Lüneburger Musikverein*, den Solisten *Dorothee Kühlmann-Wendorff*, *Irma Schröder von der Linde*, *Rolf Betke* und *Walter Blanke* und unter der Leitung des Kapellmeisters *Heinz Gottwaldt-Tarnowski* fand das Werk eine einprägsame Wiedergabe. *Heinz Hakemeyer*

MEININGEN: Die *4. Thür. Musikpädagogische Woche* war mit 15 Vorträgen über die wichtigsten Gebiete der Musikerziehung, 7 Konzertveranstaltungen und einer Theater-Uraufführung (»Der Brückengeist« von *J. M. Becker*) überaus reich und vielseitig ausgestattet. Unter den Rednern befanden sich Namen wie *R. Wicke* (Weimar), Dr. *Stephani* (Marburg), Dr. *H. Poppen* (Heidelberg), Dr. *P. Mies* (Köln). Meiningen hatte als Musikstadt seine sämtlichen künstlerischen Mittel ins Feld geführt (Kirchenmusik, Landeskapelle und -theater, Kammermusik und Singverein). Um die musikalische Ausgestaltung verdient machten sich u. a. *H. Bongartz*, die Solisten *Gisela Derpsch* (Köln), *Ernst Osterkamp* (Leipzig), das *Havemann-Quartett*, die *Meininger Bläservereinigung* und der Konzertorganist *Arno Landmann* (Mannheim). *König*

MÜNCHEN: Mit den letzten Konzerten der *Musikalischen Akademie (Hans Knappertsbusch)* und der *Münchener Philharmoniker (Siegmund v. Hausegger)* hat die offizielle Saison ihr Ende gefunden. Knappertsbusch brachte in seinem Schlußkonzert, dessen Höhepunkt eine ungemein klare und energiegeladene Aufführung der Eroika bildete, noch als Neuheit *Ernst Tochs* »Phantastische Nachtmusik«, eine im Hinblick auf des Komponisten vielgespieltes Klavierkonzert ziemlich zahme Arbeit, deren Hauptvorzüge in ihrem klanglichen Reichtum und packenden Stimmungsgehalt liegen. Hausegger hatte auf sein letztes Programm Bruckners Neunte und Beethovens Siebente gesetzt und dirigierte sie mit jener Ehrfurcht vor dem Werke und seelischen Intensität, die sein verantwortungsbewußtes Künstlertum so vorzüglich auszeichnen.
Der *Lehrer-Gesangverein* ließ gemeinsam mit der Musikalischen Akademie der Missa solemnis von Beethoven eine Aufführung zuteil werden, die, von *Hans Knappertsbusch* in seiner unkomplizierten, ehrlichen Art erfaßt und souverän geleitet, zu den vollendetsten gehörte, die ich von dem Werke je erlebt. Nachhaltige Eindrücke vermittelte auch die letzte Veranstaltung der Konzertgesellschaft für Chorgesang, die als Hauptstück Verdis »Quattro pezzi sacri« auf dem Programm sah. Obwohl sich der Chor den Schwierigkeiten des unerhört kühnen und genialen Werkes nicht ganz gewachsen zeigte, kam doch eine achtunggebietende Wiedergabe zustande, dank vor allem der hohen Musikalität und überlegenen Führung von *Carl Elmendorff*, der mit diesen Vorzügen am gleichen Abend noch in einer von sprühendem Leben erfüllten Aufführung der 4. Sinfonie von Brahms glänzte.
Anläßlich des 50. Geburtstages von *Joseph Haas* hatte der *Münchener Tonkünstlerverein* eine Feier veranstaltet, bei der der *Domchor* unter *Ludwig Berberich* in bekannt vollendeter Weise einzelne Teile aus der Deutschen Vesper und der Deutschen Singmesse von Haas zum Vortrag brachte, aus jenen beiden Werken seiner letzten Schaffensperiode, die seine künstlerische Meisterschaft und ethische Größe in wundervoller Abgeklärtheit offenbaren, während *Li Stadelmann* mit zwingender Gestaltungskraft den Klavierzyklus »Deutsche Reigen und Romanzen« op. 51 spielte, Proben jenes »anderen« Haas der liebenswürdigen, gemütvollen und geistreichen Kleinkunst.
Willy Krienitz

PARIS: Die Wochen vor und nach Ostern sind beinahe uninteressant verlaufen. Die großen Konzerte haben fast alle ihre Spielzeit beendet, um den ausländischen Kapellmeistern Platz zu machen, die man uns bis in den Juli hinein verheißt. Als einzigste haben die Pasdeloups und Straram noch einige Abende zu geben. In den Pasdeloup-Konzerten dirigierte *Rhené-Baton* Fragmente des Italieners *Vittorio Gnecchi*, der mehr von Strauß als von Puccini beeinflußt zu sein scheint. Wir hörten Bruchteile aus »La Rosière« (nach Mussets

»On ne badine pas«) und aus »Cassandra«. Ein ungarisch-amerikanischer Dirigent *Sándor Harmati* vermittelte uns in denselben Konzerten zwei der »Impressions du Lac supérieur« von Leo Sowerby: »Cascades« und »The shinning big sea water«. Werke, die man wegen ihrer Gediegenheit und ihrer Art, zu beschreiben und zu malen, gern hört. Danach ließ Harmati Dvořáks »Neue Welt« folgen.

In seinen immer auserlesenen Konzerten brachte uns *Straram* als Neuigkeit nur »Fünf Kinderstücke« von Rodrigo. Er hatte einen ganzen Abend den Werken *Albert Roussels* gewidmet, dessen 60. Geburtstag Anlaß zu verschiedenen Veranstaltungen gab. Nach dem Orchesterkonzert hörten wir einen Teil des kammermusikalischen Schaffens des Meisters. Der Festakt wurde eingeleitet durch eine »Huldigung für Albert Roussel« der Herren Delage, Honegger, Ibert, Beck, Poulenc, Tansman, Hoerée und Darius Milhaud, die in einer Sondernummer der »Revue musicale« veröffentlicht ist. Außerdem fand am 25. April in der Opéra eine Aufführung des 80. Psalm statt; es ist dies eines der letzten Werke des Komponisten des »Padmavâti«.

Unter *Jascha Horensteins*, des Düsseldorfer Generalmusikdirektors autorativer Leitung spielte uns das Lamoureux-Orchester ein klassisches Programm, in das außerdem Schönbergs »Verklärte Nacht« eingefügt war.

Im letzten (dem 143.) Konzert der »Société musicale indépendante« (S. M. I.) mit seinem exotischen und internationalen Programm kamen als Erstaufführungen »6 Chansons de Bilitis« von *G. Dandelot* zu Gehör, die Frau *Croiza* sang, »Trois Dances« von *Filip Lazar*, deren Ursprung in der rumänischen Folklore zu suchen ist, und »Scènes turques« von Djemal Rechid. *J. G. Prod'homme*

WEINHEIM: *Alphons Meißenberg* veranstaltete mit dem prachtvoll disziplinierten *Cäcilienverein* ein a cappella-Konzert unter dem Titel »Musik der Zeit«. Das Programm bot in seltener Geschlossenheit und Konsequenz in Ur- und Erstaufführungen Werke von *Armin Knab*, *Karl Marx* und *Hugo Herrmann*. Das erste Werk, »Zeitkranz«, nach Gedichten von Guido Gezelle von dem aus Unterfranken stammenden Armin Knab, ist ein Chorwerk von madrigalesker Haltung, gotischer Herbheit und von bezwingender Wirkung. Hierauf folgten fünf Gesänge aus den »Mombertliedern« von Knab. Von Karl Marx hörte man die neuzeitlichen »Madrigale op. 3« für fünfstimmigen Chor, die in ihrer melodiegesättigten Polyphonie stark fesselten, und den für das neue Liedschaffen bedeutsamen »Rilke-Kreis« op. 8 nach Gedichten von R. M. Rilke für eine tiefe Stimme und Klavier. Hugo Herrmann spielte zwei eigene Klavierwerke (Notturno op. 64, Nr. 1 und Toccata gotica op. 16) und abschließend sang der Chor die köstlichen Chorvariationen »Blumenhaus« op. 49 und als Manuskript-Uraufführung die »Zwei Motetten« op. 62 von Hugo Herrmann. Der Chor, der sich schon des öfteren für das zeitgenössische Schaffen erfolgreich einsetzte, hat hier ganz Ungewöhnliches an rhythmischer Präzision und Intonation geleistet. Die Solistin *Traute Börner*, eine junge, hochbegabte Künstlerin aus Zürich, erzielte mit ihrer wunderschönen Altstimme starke Wirkungen. *Albert Meyer-Orth*

WIESBADEN: *Arnold Schönbergs* Gurre-Lieder, seit Jahren in Aussicht genommen und wegen technischer Schwierigkeiten immer wieder abgesetzt, wurden dank der opferfreudigen Initiative *Karl Schurichts* nun endlich im Kurhaus zum ersten Male aufgeführt. Die Wiedergabe gehört mit zu dem Besten, das uns der Dirigent je vermittelte, der Eindruck des lyrischen Kolossalgemäldes, aufsteigend aus der Klangmasse der ungefähr 300 Köpfe zählenden, glänzend disziplinierten Chöre und des vielfach verstärkten, meisterhaft spielenden Orchesters, verdichtete sich zu Beifallskundgebungen von ganz ungewohntem Enthusiasmus. An Solisten sind mit Dank zu nennen: *Gertrud Förstel* (Tove), *Eyvindt Laholm* (Waldemar), *Lilli Haas* (Waldtaube), *Karl Köther* (Bauer), *Martin Kremer* (Klausner) und Dr. *Maurus Liertz* (Sprecher). — Im Staatstheater gab es unter *Joseph Rosenstock* eine deutsche *Uraufführung* von *Frederick Delius*' Konzert für Violine *(Edmund Weynz)*, Violoncello *(August Eichhorn)* und Orchester. Das einsätzige Werk weist in dem ausgesprochen horizontal musizierenden weitgespannten Melos, durchsetzt mit leicht exotischen Anklängen die charakteristischen Merkmale des feinsinnigen Komponisten auf. *Emil Höchster*

NEUE WERKE

Richard Strauß hat den Wiener Männergesangverein, dem er als Ehrenmitglied angehört, durch eine Widmung »Österreichisches Lied«, Chor mit großem Orchester, Worte von Anton Wildgans, ausgezeichnet.

Béla Balázs beendete ein musikalisches Drama mit dem Titel »Katastrophe 1940«. Das Stück, zu dem *Wilhelm Grosz* die Musik schreibt, spielt im Jahre 1940 auf einem Flugzeug mit Fernsehen und Tonfilm, denen in der Handlung eine bedeutende Rolle zufällt.

Die erste Vierteltonoper vollendet. Alois Hábas Vierteltonoper »Die Mutter« (Text vom Komponisten) setzt sich mit dem Mutterschaftsproblem in sozialer und erotischer Hinsicht auseinander, sie schildert in zehn Bildern die typische Lebensart der Alltagsmenschen auf dem mährischen Lande. Hába besingt den Wirklichkeitssinn der Mutter, der — wie er sagt — die komplizierten Verhältnisse des Familienlebens, selbst schwere Tragik, durch Lebensaktivität überwindet. Seine Vierteltonoper soll ein bescheidenes Denkmal sein für diese Helden des Lebens, die man Mutter nennt. Die Musik: — konsequent, ohne thematische Wiederholung oder Variierung, ein organischer Fluß immer neuer nacheinander folgender Melodien im harmonischen, polyphonen und rhythmischen Zusammenhang. Freie, d. h. asymmetrisch gegliederte Formen, unabhängig von Vorbildern älterer Kunst; hervorzuheben ein vierstimmiger Chor der Klageweiber (Begräbnis im 1. Bild), ein Kinderlied (im 6. Bild), der Nachtgesang der Mutter (im 8. Bild). Alles entspricht der angedeuteten stilistischen Grundauffassung. Der größte Wert ist auf die melodische Intensität des Gesanges gelegt worden. Die Orchesterbesetzung ist folgende: 4 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli, 1 Kontrabaß, 2 Posaunen (oder Hörner), 2 Klarinetten, 1 Vierteltonpiano, 1 Vierteltonharmonium, 2 Harfen, (eine um einen Viertelton höher gestimmt), Schlagzeug.

Erich Steinhard

Benno Bardi hat unter Benutzung ungedruckter Keiserscher Musik ein *Singspiel* geschrieben, in dessen Mittelpunkt der Mitschöpfer der deutschen Oper, *Reinhard Keiser*, steht. Das Stück spielt in Hamburg im Jahre 1709.

Nach einem Textbuch von *Karl Krestóf* und *Alexander Faragó* hat *Wilhelm Komor* aus den Werken Beethovens eine Oper in drei Akten und einem Vorspiel zusammengestellt, die am Budapester Stadttheater zur Aufführung kommt.

OPERNSPIELPLAN

SOLOTHURN: Im Stadttheater gelangte *Richard Flurys* einaktige Oper »Florentinische Tragödie«, Text von *Oscar Wilde*, zur *Uraufführung*.

KONZERTE

AACHEN: An den beiden Osterfeiertagen erlebten im Liebfrauenmünster die Messen zweier bekannter rheinischer Kirchenmusiker ihre *Uraufführung* durch den *Aachener Domchor* unter Leitung von *Th. B. Rehmann*. Es handelt sich um die Messe »Jesu, splendor Patris« für fünf Stimmen von *H. Lemacher* und die Messe »Victimae paschali« für vier Stimmen von *W. Kurthen*, beide für gemischten Chor.

BADEN-BADEN: Im Rahmen des Kammermusikfestes wird als besondere Neuheit eine Rundfunkkantate uraufgeführt. Den Text verfaßte *Bert Brecht*, dem Lindberghs Amerikaflug zum Vorwurf diente. *Kurt Weill* und *Paul Hindemith* haben das Werk vertont.

BERLIN: Die »Kleine Sinfonie« op. 5 von *Hans Wedig* wurde von Erich Kleiber zur *Uraufführung* in der Staatsoper angenommen.

DORTMUND: *Kurt v. Wolfurts* mit dem Schubert-Preis prämiiertes Orchesterwerk: »Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart« gelangt hier Anfang November unter Leitung von *Wilhelm Sieben* zur *Uraufführung*.

DRESDEN: *Fritz Busch* hat das neueste Werk *Honeggers:* »Rugby« zur *Uraufführung* für die Opernhauskonzerte angenommen.

GERA: Die Johannes-Passion von Bach wurde hier zum erstenmal im Musikalischen Verein unter Leitung von *Heinrich Laber* erfolgreich aufgeführt.

MÜNSTER i. W.: Im letzten Musikvereinskonzert kamen die »Schilflieder« für Bariton und Orchester des jungen Weimarer *Werner Trenkner* durch *Albert Fischer* und Dr. *v. Alpenburg* zu erfolgreicher *Uraufführung*.

PADERBORN: Der Musikverein veranstaltete unter Leitung von *Otto Siegl* einen *Gottfried Rüdinger*-Abend, der dem anwesenden Komponisten reiche Anerkennung brachte.

ULM a. D.: *Fritz Hayn* bot im Laufe des Winters außer den Hauptwerken der orchestralen und chorischen Konzertliteratur folgende neuere Werke: Hugo Wolf: Elfenlied und Feuerreiter; Kaun: »Wachet auf« Kantate; Richard Strauß: Tageszeiten; Philippine Schick: Dramatische Kantate; August Halm: Bühnenmusik zu Shakespeares »Viel Lärm um nichts«.

ZWICKAU: Die junge Geigerin *Erzsi László* brachte im Museum an zwei Abenden Kompositionen von *Hellmuth Pattenhausen* (Dresden) und *Johannes Engelmann* (Zwickau) mit großem Erfolg zur *Uraufführung.*

TAGESCHRONIK

In *Münster i. W.* ist dem Beispiele Württembergs, Badens usw. folgend der *Westfälische Bruckner-Bund* gegründet worden. Er bildet eine Landesgruppe der »Internationalen Bruckner-Gesellschaft«.

Die *Vereinigung* der *Holländischen Musikautoren* (BUMA) hat mit Wirkung vom *1. Januar 1930* der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (GDT) die Vertretung ihrer Musikaufführungsrechte für Deutschland übertragen. Die GDT vertritt somit die musikalischen Aufführungsrechte der Länder: Holland, Spanien, Polen, Dänemark, Norwegen, Belgien und Finnland.

Für die im Rahmen der diesjährigen *Salzburger Festspiele* vorgesehenen acht Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker wurden folgende Dirigenten gewonnen: *Fritz Busch* (9. August), *Ernst v. Dohnányi* (15. August), *Hans Knappertsbusch* (29. August), *Clemens Krauß* (11. und 25. August), *Bernhard Paumgartner* (21. August) und *Franz Schalk* (5. und 19. August). Die Wiener Philharmoniker stellen außerdem das Orchester für die Festaufführungen von »Don Juan«, »Fidelio« und »Rosenkavalier« und bestreiten unter Leitung B. Paumgartners die im Hof der alten fürsterzbischöflichen Residenz stattfindenden fünf Mozart-Serenaden.

Das *Württembergische Seminar für Musiklehrer* wurde am 1. Mai in der *Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart* mit einer schlichten Feier eröffnet.

XVI. Münchner stimmpädagogischer Ferienkurs (15. bis 17. Juli 1929): Atem-, Sprech- und Singtechnik, Vortrag, Sprach- und Stimmstörungen, Schulgesangmethodik. Prospekte durch die *Volkshochschule München, Tal 43,* oder den Kursleiter: Studienrat *Anton Schiegg, München, Balanstr. 14.*

Vom *17. bis 22. Juli* findet der *XVI. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang* statt. Er ist der älteste Karl Eitz-(Tonwort-)Kurs Deutschlands. Neu: Wege zur Rhythmik für den ersten Unterricht. Prospekte durch den Kursleiter: Studienrat *Schuberth, Nürnberg, Hainstr. 20.* Rückporto erbeten.

Der Verwaltungsausschuß der *Mozart-Stiftung Frankfurt* hat das *23. Stipendium* der Stiftung an den 22jährigen *Erich Schmid* aus Balsthal-Solothurn vergeben.

In einem Nachlaß wurde die *vollständig erhaltene Partitur einer komischen Oper* »Marielle« entdeckt, als deren Textautor C. O. Sternau zeichnet. Die Musik ist von *Jacques Offenbach* am 24. Januar 1849 zu Köln beendet.

In die neubegründete *Accademia d'Italia* wurden in der Klasse der Künste neben je zwei Architekten, Malern und Bildhauern die Komponisten *Pietro Mascagni* und *Umberto Giordano* berufen. In Betracht kamen noch der von D'Annunzio empfohlene *Pizzetti* und der von Süditalien gewünschte Neapler Konservatoriumsdirektor *Cilea.* Die Würde des Akademikers ist in Italien mit einem Jahresgehalt von 30000 Lire verbunden. Da die Gesamtzahl der Akademiker in drei Jahren durch Zuwahl auf 60 wachsen wird, so ist Gelegenheit, unter den weiteren 7 Mitgliedern der Kunstklasse mindestens noch einem Musiker Aufnahme zu verschaffen. — Dagegen ist seit dem Tode Puccinis kein Musiker mehr Senator. Vor Puccini waren es Verdi und Boito. *M. C.*

Das *Geburtshaus Chopins* zu Zelazowa Wola, einem Dörfchen, zwei Stunden von Warschau entfernt, ist durch eine öffentliche Sammlung als polnisches Nationaleigentum erworben worden und wird zu einem *Chopin-Museum* ausgebaut werden.

Die *Klavierfirma August Förster* veröffentlicht unter dem Titel »August Förster nach 70 Jahren« in ihren Blättern interessante Nachrichten über den neuzeitlichen Klavierbau.

Paul H. Gehly, Köln-Hohenberg, Olpenerstraße 234, ist mit biographischen Arbeiten über *Jacques Offenbach* beschäftigt und sucht Quellenmaterial (Bücher, Bilder, Manuskripte, Zeitungsnotizen usw.) über Offenbachs Aufenthalt in Deutschland und Österreich, über seine Gastspiele als Dirigent in Berlin, Wien, Bad Ems usw. Porto und sonstige Auslagen werden vergütet.

Der *Magistrat Berlin* hat beschlossen, der Witwe von Professor *Siegfried Ochs* als lau-

fende Zuwendung den gleichen Betrag wie der preußische Staat in Höhe von jährlich 2400 Mark zur Verfügung zu stellen.

Anläßlich seines 60. Geburtstages ist *Hans Pfitzner* zum *Ehrenbürger der Universität München* ernannt worden. Ferner hat der *Allgemeine Deutsche Musikverein* bei dem großen Festakt in der Festhalle des Münchener Ausstellungsparks Pfitzner zu seinem *Ehrenmitglied* ernannt und der Oberbürgermeister der Stadt München den Beschluß des Stadtrats verkündet, ihm die *Goldene Ehrenmünze* zu verleihen.

Der Senat der Universität *Glasgow beschloß*, Professor *Fritz Kreisler* die Würde eines *Doktors der Rechte* zu verleihen.

* * *

Für den *Intendantenposten* am *Braunschweigischen Landestheater ist* Dr. *Himmighofen* (Lübeck) gewählt worden. — Der Opernchef des Prager Neuen Deutschen Theaters, *Hans Wilhelm Steinberg* wurde zum Nachfolger von *Clemens Krauß* als *musikalischer Oberleiter* an die *Frankfurter Oper* berufen. — Der Oberspielleiter der Oper des Badischen Landestheaters in *Karlsruhe*, *Otto Kraus*, geht an die *Städtische Oper*, *Berlin*. Als sein Nachfolger wurde der Frankfurter Oberregisseur *Hans Esdras Mutzenbecher* von Beginn der nächsten Spielzeit an verpflichtet.

Die *Gewandhaus-Konzerte* des nächsten Winters werden wieder auswärtigen *Gastdirigenten* anvertraut. Den Hauptteil übernimmt *Bruno Walter*. Ferner haben zugesagt: *Wilhelm Furtwängler*, *Otto Klemperer*, *Willem Mengelberg*, *Hermann Scherchen* und *Eugen Jochum*. — *Hans Pfitzner* hat sich entschlossen, seinen Wirkungskreis an der Akademie in Berlin aufzugeben, um eine Meisterklasse für Komposition an der Akademie für Tonkunst in München zu leiten. — Das *Amar-Quartett* der Herren *Amar*, *Caspar*, *Hindemith*, *Frank* wird mit Ende dieser Saison auseinandergehen. — *Hindemith* wird nach Auflösung der Vereinigung ein neues *Trio* mit *Wolfsthal* und *Feuermann* gründen, während *Amar*, der an das *Frankfurter Rundfunkorchester* als *Konzertmeister* geht, mit *Philipp Jarnach* zusammen in der nächsten Saison eine Anzahl von Sonaten-Abenden mit klassischen und modernen Werken veranstalten wird.

AUS DEM VERLAG

Der Musikverlag *Otto Halbreiter*, München, ist durch Kauf an den Musikverlag *Wilhelm Zimmermann* (vormals Verlag Jul. Heinr. Zimmermann) in Leipzig übergegangen.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Professor *Franz Wagner*, der Organist der Grunewaldkirche, ist im Alter von 58 Jahren verstorben. Er hat eine Anzahl kirchenmusikalischer Kompositionen geschaffen und ist auch bekannt geworden durch seine Leitung der Berliner Liedertafel und des Akademischen Chores der Berliner Hochschule.

BUDAPEST: Der frühere Leiter der Budapester Hochschule für Musik und Opernkomponist *Edmund v. Mihálovich* ist im 86. Lebensjahr verschieden. Seine Oper »Hagbarth und Signe« wurde 1882 in Dresden aufgeführt, »Toldi und Eliana« in Pest 1898 und 1908. Auch als Komponist von sinfonischen Werken ist er bekannt geworden.

DRESDEN: Professor *Kurt Hösel*, eine markante Persönlichkeit im Dresdener Musikleben, ist 67jährig verstorben. 33 Jahre lang war er Leiter der Dreyßigschen Singakademie. Auch als Komponist war er erfolgreich hervorgetreten. Neben Chorgesängen und Liedern hat er die 1913 vom Charlottenburger Opernhaus aufgeführte große Oper »Wieland der Schmied« geschaffen.

MAGDEBURG: Im Alter von 72 Jahren starb der Komponist und Dirigent Musikdirektor *Gottfried Grunewald*. Er widmete sich vor allem der Pflege des Männergesangs und schuf Chorballaden wie »Harald« und »Des Sängers Fluch«; auch als Opernkomponist betätigte sich der Verstorbene.

MÜNCHEN: Der bedeutende Cellist *Johannes Hegar*, ordentlicher Professor an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München, ist 54 Jahre alt einem Schlaganfall erlegen. Er war ein Sohn des berühmten Chordirigenten und Komponisten Friedrich Hegar.

NEUYORK: Der Kapellmeister *Gualterio Fabi*, der Toscaninis Jugendfreund und Studiengenosse am Konservatorium in Parma war und seit 1897 in Amerika wirkte, ist gestorben. Fabi war zuerst Kapellmeister an der Oper in Boston, dann an der Metropolitanoper, zuletzt leitete er die Puccini Opera Company.

PIACENZA: Am 3. Mai ist der Kapellmeister und Komponist *Primo Bandini* gestorben. Geboren in Parma am 29. November 1857, war er zuerst Klavierspieler. Seit 1886 wirkte er als Direktor des Konservatoriums Giuseppe Niccolini in Piacenza. Seine Opern sind »Eufemio da Messina« (Uraufführung Parma 1877), »Fausta« (Mailand 1886), »Janko« (Turin 1897).

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Boughton, Rutland: May Day. Ballet. Curwen, London.

Engleman, Joseph: Im Puppenhaus. Suite. Bosworth & Co., Leipzig.

Evans, David: Concerto f. String Orchestra. Stainer & Bell, London.

Hely-Hutchinson, C. V.: Variations, Intermezzo, Scherzo and Finale. Stainer & Bell, London.

Honegger, Arthur: Rugby. Mouvement symphon. Senart, Paris.

Ingenhoven, Jan: Vier Stücke f. 3 Klarin., 3 Hörner, Pauke u. Streicher. Tischer & Jagenberg, Köln.

Milford, Robin: Double Fugue. Stainer & Bell, London.

Prokofieff, Sergej: op. 41 Le pas d'acier. Ballet en 2 tableaux. Russ. Musikverl., Berlin.

Strawinskij, Igor: Le baiser de la fée. Ballet — Allégorie, inspirée par la muse de Tschaikowskij. Russ. Musikverl., Berlin.

Wiesengrund-Adorno, Theodor: op. 4 Sechs kurze Orchesterstücke. Univers.-Edit., Wien.

Wilson, Stanley: A Skye Symphony. Stainer & Bell, London.

b) Kammermusik

Barlow, F.: Sonate p. V. et Piano. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.

Bauer, Marion: op. 18 Fantasia quasi una Sonate f. Viol. and Piano. Schirmer, Neuyork.

Carpenter, John Alden: String Quartett. Schirmer, Neuyork.

Hugel, Margrit: Scherzo a. d. Sonate (f) f. Vcell. u. Klav. — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.

Kern, Kurt (Leipzig): II. Streichquartett noch ungedruckt.

Lopatnikov, N.: op. 9 Sonate p. Viol., Pfte. et Tambour militaire. Russ. Musik-Verl., Berlin.

Mark, Jeffrey: Scottish Suite f. Viol. and Pfte. Stainer & Bell, London.

Rowley, Alec: Pastel portraits for Piano, Viol. and Vc. Paxton, London.

Salazar, Adolfo: Rubaigat. Quatuor à cordes. Eschig, Paris.

Winter, Paul: Adagio aus dem Streichquartett d-moll — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Ambrosius, Hermann: Etüde Nr. 5 u. 6 für Klav. — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.

Arrieu, Claude: Trois pièces (Marche, Etude, Choral) p. Piano. Heugel, Paris.

Baumann, Paul: op. 25 Kleine Präludien f. Klavier. Bärenreiter-Verl., Kassel.

Bianchini, E.: op. 4 Navidad Pequeña Suite; op. 10 Pulgercito. Fabula musical; op. 12 El tañedor de pifano. Fabula musical. P. Pfte. Ricordi, Milano.

Bonis, A. de: Sonata (D) p. Organo. S. T. E. N., Torino.

Casella, Alfredo: Violinkonzert (a). Univers.-Edit., Wien.

Hennessy, Swan: op. 74 Pièce celtique p. Vcelle ou Basson et Piano. Eschig, Paris.

—: Epigrammes d'un solitaire p. Piano. Eschig, Paris.

Indy, Vincent d': Six paraphrases sur des chansons enfantines de France p. Piano. Heugel, Paris.

Mareo, Eric: Five little Tales f. Piano. Augener, London.

Mehler, Friedrich: Notturno und Präludium f. Klav. in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.

Meyer-Olbersleben, Max: Zwei Stücke (Legende, Scherzo) f. Vcell u. Pfte. Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Pascal, André: Sérénade espagnole p. Viol. et Piano. Magasin music., Paris.

Raasted, N. O.: op. 39 Wie Grethe u. Else ihren Tag verlebten. 12 kl. Klavierstücke f. große u. kleine Leute. Kistner & Siegel, Leipzig.

Sandwell, H. Scherzo nuptiale f. Organ. Augener, London.

Scherer, Hans: Dreistimmige Jazz-Unfuge f. Pfte. W. Steinmeister, Köln.

Wachtmeister, Axel Raoul: Romance p. Viol. et Piano. Magasin music., Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Casavola, F.: Il Gobbo del Califfo. Opera in un atto su libretto di A. Rossato. Ricordi, Milano.

Goossens, Eugène: Judith in one act. Chester, London.

Herrmann, Hugo: Gazellenhorn. Kammeroper in 1 Aufz. Dichtung v. Elisabet Rupp-Gerdts. Berthold & Schwerdtner, Stuttgart.

Rehan, Robert: Szene aus dem Nachspiel einer heiteren Oper — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.

Reutter, Hermann: op. 34 Der verlorene Sohn in 5 Bildern. Schott, Mainz.

Rossini, G.: Angelina (La cenerentola). Kom. Oper neu gestaltet v. H. Röhr. Drei Masken Verlag, Berlin.
Schubert, Franz: Die Freunde von Salamanca. Kom. Singspiel. Dichtung v. J. Mayrhofer. P. Gehly, Köln.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bach, Maria: 6 Lieder f. Gesang m. Pfte. Edition Vienna, Wien.
Bitter, Werner op. 6 Vier Lieder f. eine Alt- oder Baritonstimme mit Pf e. nach Dich ungen von R. M. Rilke. Kistner & Siegel, Leipzig.
Boni, G. B.: Repertorio di melodie sacre a una o più voci con accomp. d'organo. Samel, Fermo.
Brouilli: Aus der Ucht. Lidder aus âler Zeit gesonge vum Litzeburger Vollek. Bd. 2 u. 3. Linden & Hansen, Luxemburg.
Collet, Henri: Missa brevis in Pentecoste et in honorem s. Christofori p. quatuor vocal, chœur à deux voix de femmes, quatuor à cordes, orgue ou harmonium. Eschig, Paris.
Danneffel, A.: op. 90 Deutsche Messe f. gem. Chor, Solo u. Org. Feuchtinger & Gleichauf, Regensburg.
Dombrowski, Hansmaria: Volkslied (Morgenstern) u. Nähe (Goethe) f. Singst. u. Klav. — in Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.
Dombrowsky, Maria: Herbstweh (Eichendorff) f. Singst. u. Klav. — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.
Frickhoeffer, Otto: op. 17 Epimelia aus Goethes Pandora f. 5st. Chor u. Orch. Tischer & Jagenberg, Köln.
Frommel, Gerhard: Aus: Sprüche für die Geladenen in T. (George). F. Singst. m. Klav. — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.
Gaillard, Marius François: Saisons. 4 mélodies sur des poèmes de G. Leblanc. Heugel, Paris.
Gerhardt, Carl: Geflüster der Nacht (Storm) f. Singstimme m. Klav. — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.
Greß, Rich.: op. 33 Drei Gesänge nach alten Texten f. Männerchor u. Streichorch. Bisping, Münster i. W.
Gretscher, Ph.: Morgengruß f. Männerchor. Tischer & Jagenberg, Köln.
Greville, Ursula: An english posy, selected and composed. Curwen, London.
Grumbach, Marthe: Dix croquis d'automne p. une voix et Piano. Eschig, Paris.
Haas, Joseph: op. 78 Ein Freiheitslied f. Männerchor und Bariton-Solo. Schott, Mainz.
Hebra, Eduard: Dritte Nachtwache (George) für Singst. u. Klav. — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.
Herrmann, Hugo: op. 48 Zwei Chöre f. 5- bzw. 6st. Männerchor. Tischer & Jagenberg, Köln.
—: op. 52 Sinfonische Kantate. Hochstein, Heidelberg.

III. BÜCHER

Arnet, J.: Praktische Glockenkunde. Selbstverlag. (Großwangen, Schweiz.)
Blom, Eric: The romance of the Piano. Foulès, London.
Bockemühl, Erich: Vom Lied des Kindes. A. Klein, Leipzig.
Heindel, Max: Die Mysterien der großen Opern. Theosoph. Verlagshaus, Leipzig.
Herrmann, Heinr.: Die Bildung der Stimme. Ein Handbuch f. Sänger u. Redner. 3., neubearb. Aufl. Habbel, Regensburg.
Kennedy-Fraser, Marjory: A life of song. Oxford Univers. Press.
Kleverkaus, Friedrich: Die Konstruktion des Geigenkörpers aus den Teillängen der Saite. P. de Witt, Leipzig.
Koechlin, Charles: Etude sur le choral d'école d'après J. S. Bach. Heugel, Paris.
Mason, Daniel Gregory: The dilemma of American music. Macmillan, London.
Mayer, Anton: Geschichte der Musik. Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin.
Moser, Hans Joachim: Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland. Hochschule und Ausland, B.-Charlottenburg.
Müller-Hartmann, Robert: Aufgaben zur Harmonielehre. Simrock, Berlin.
Neumann, Paul: Stimmbildungsbüchlein f. d. wandernde u. singende Jugend. Bärenreiter-Verl., Kassel.
Oxford history of music, The Second edition, revised by Percy C. Buck. Oxford Univers. Press.
Pfannenstiel, Ekkehart: Die Lehrweise des Musikanten. Bd. I. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Raab, Leopold: Wenzel Müller. Ein Tonkünstler Alt-Wiens. Verein der N.-Ö.-Landesfreunde in Baden bei Wien.
Reichenbach, Hermann: Formenlehre der Musik. Bd. I. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Rosenthal, Ethel: Indian music and its instruments. Reeves, London.
Rüdiger, Theo: In Dur und Moll. Reise- und Lebenserinnerungen eines deutschen Tonkünstlers im Auslande. Hochstein, Heidelberg.
Spies, Hermann: Die Salzburger großen Domorgeln. Filser, Augsburg.
Verzeichnis der im Jahre 1928 in den Ländern deutschen Sprachengebiets erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildungen. Fr. Hofmeister, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: R. Hiller, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE THEMATIK DER VII. SINFONIE ANTON BRUCKNERS

VON

OSKAR LANG-MÜNCHEN

Es ist eine Ironie in der Geschichte der musikalischen Kritik, daß bei einem Künstler, der sich, wie man nun nachgerade einzusehen beginnt, formal die allerhöchsten und allerschwersten Aufgaben stellte, der hier über eine geradezu divinatorische Sicherheit und Untrüglichkeit des Instinkts verfügte, ausgerechnet das ihn Auszeichnende am meisten bekrittelt, angezweifelt und mißachtet wurde. Formlosigkeit, das war der Vorwurf, mit dem sich Bruckner selbst immer wieder auseinanderzusetzen hatte, es war der Einwand, der auch nach seinem Tode im Mittelpunkt der Bruckner-Debatten stand. Wie eng und begrenzt war doch der Blick derjenigen, die das in jedem Sinn Ungewöhnliche von ihrer Normalverständigkeit aus ergründen zu können glaubten, die mit der Elle ihrer ach so kleinen Gefühle den gigantischen Riesenformen beizukommen sich vermaßen. Heute bricht sich, zumal nach Kurths tiefschürfenden Darlegungen, doch allmählich die Erkenntnis Bahn, daß wir es bei Bruckner, gerade auch, was den formalen Aufbau seiner Werke anlangt, mit einem Meister von allerhöchstem Rang, mit einem wahren Klassiker der Form zu tun haben, der nur mit den Größten der Musikgeschichte verglichen werden kann.

Einer der häufigsten Einwände, der immer wieder vorgebracht wurde, war der, daß Bruckner bei einer zwar stupenden Fülle von Einfällen diese doch ziemlich episodisch und lose aneinanderreihe, wodurch ihm eben der eigentliche Formzusammenhang im Großen verloren gehe. Nichts ist falscher als solche Meinung; gerade das Gegenteil ist der Fall. Es gibt keinen strengeren Tektoniker der Form als Bruckner und gerade hierin liegt, ganz abgesehen einmal von seiner musikalischen Genialität und der Tiefe seines religiös inspirierten Menschentums, seine überragende Leistung. Wäre er nur der großartige Improvisator gewesen, so hätte er bei dem Reichtum seiner Erfindungsgabe ja leicht die dreifache Anzahl von Werken hinterlassen können; statt dessen sehen wir ihn bestrebt, in einer an Zahl relativ geringen Reihe von Kompositionen ein Höchstmaß von Gesetzmäßigkeit, Klarheit und Diszipliniertheit der Formgestaltung zu erreichen. Das müßte doch zu denken geben, und ein Einblick in den Aufbau und die strukturelle Organik einer seiner Sinfonien könnte jeden Willigen von dieser Tatsache überzeugen. Aber schon ein Blick allein auf die Thematik Bruckners genügt, um jene Ansicht, als ob er mehr oder weniger willkürlich seine Gedanken zusammenfüge, zu widerlegen

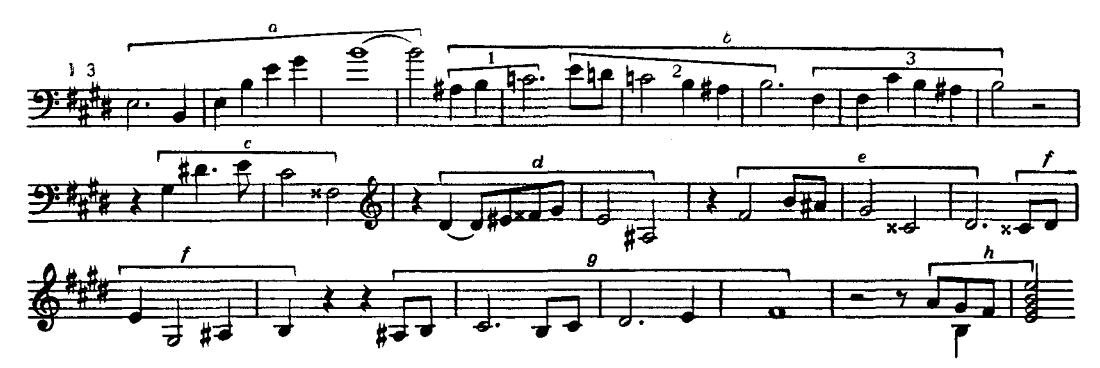
und als ganz groben Irrtum zu entlarven. Denn gerade er war es, der, wie keiner vor ihm, das gesamte thematische und motivische Material einer Sinfonie als streng geschlossene Einheit konzipierte und damit eine Straffheit der Bindung zwischen den einzelnen Sätzen und Satzgruppen erzielte, die über das bisher Gewohnte erheblich hinausging.

Wie in der Natur die individuellen Erscheinungsformen eines Organismus durch eine jeweils zugrunde liegende Gesetzmäßigkeit bestimmt werden, so läßt Bruckner ein ähnliches Gestaltungsprinzip für den Organismus der Sinfonie maßgebend sein, indem er die Themen nicht nur der einzelnen Sätze, sondern meist sogar die des ganzen Werks aus *einem* Urmaterial, sozusagen aus *einem* Urkomplex heraus entwickelt. So mannigfaltig, vielgestaltig und selbständig die Einzelausprägungen der Themen auch sein mögen, sie werden in ihrer Struktur doch determiniert durch das einmal konstituierte Grundgesetz, das formbestimmend das ganze Tonwerk durchwaltet und beherrscht. Dieses Grundgesetz tritt uns entgegen entweder im Hauptthema selbst (der häufigste Fall) oder in einem Urmaterial, das, wie in der Fünften, dem eigentlichen Beginn vorangestellt wird; so oder so ist es die Keimzelle, aus der alle späteren thematischen Bildungen, die nachher im Ablauf der Sinfonie vorkommen, entspringen. »Diese Themen*) sind natürlich im Verlauf ihrer Fortentwicklung starken Veränderungen unterworfen, so daß der Nichtkundige immer ein neues Thema zu vernehmen glaubt, während in der Tat nur Umbildungen vorliegen. Umbildungen — nun aber nicht im strengen Sinn der alten Polyphonie, als bloße Umkehrungen, Vergrößerungen oder Verkleinerungen, was mehr oder minder einer Wiederholung in anderer Form gleichkäme, sondern tatsächliche Neubildungen zellularer Art, die Ähnliches, aber nicht Gleiches bringen; ihre Herkunft aus schon Erklungenem, aus demselben Kern, wird zwar aufs erstemal nur selten bewußt erfaßt, aber instinktiv desto sicherer gefühlt. Bei Beethoven finden sich übrigens schon Ansätze zu dieser Organik der thematischen Entwicklung, jedoch sind die Zusammenhänge loser, und fremde, andersartige Motive schieben sich dazwischen, auch innerhalb der einzelnen Sätze.« Nach ihm hat dann bekanntlich Liszt eine Vereinheitlichung der Thematik in seinen sinfonischen Dichtungen ganz bewußt angestrebt; aber sie resultiert bei ihm mehr aus der Abwandlung ein und desselben Grundgedankens durch verschiedene Stimmungen hindurch, ist nicht Wachstum im Sinn einer Kristallisation. »Bei Bruckner ist in seinen höchstausgebildeten Werken kein Motiv, keine Phrasierungs-, keine Begleitungsfigur mehr, die allein und für sich stünde; selbst die begleitenden Figurationen der Streicher, die bei den Klassikern fast nur schmückenden oder antreibenden, befeuernden Charakter haben, werden in das Gewebe des Thematischen miteinbezogen. Alles hat thematische Bedeutung, alles ist in gleicher Weise substantiell. Es ist

*) Ich knüpfe hier an diesbezügliche Ausführungen in meinem Buche »Anton Bruckner« (C. H. Beck, 1924) an, das auch eine kurze Skizze der folgenden Analyse enthält.

im höchsten Sinn >geprägte Form, die lebend sich entwickelt<.« *Äußerste Mannigfaltigkeit und höchste Einheit*, in dieser Grundformel ließe sich das Wesen dieser sublimen Formgestaltung zusammenfassen. — Ein Hinweis auf die thematischen Zusammenhänge der 7. Sinfonie möge das Gesagte erläutern.*)

Das Tonwerk beginnt mit folgendem auf 22 Takte ausgesponnenen Hauptthema:
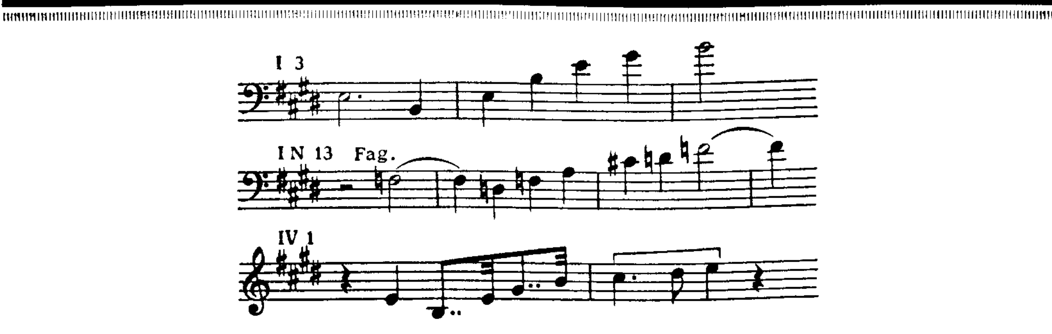


Wer es hört, fühlt wohl, daß gewaltige Kräfte darin schlummern, die nur geweckt zu werden brauchen, um zu ungeahnten Wirkungen zu führen. Tatsächlich enthält dieses Urthema, wie die Einleitung der 5. Sinfonie, in nuce das thematische Material des ganzen Werks. Nur darf man, wie gesagt, keine motivischen Gleichheiten (etwa im Sinn der Wagner-Motive), sondern *Wesensähnlichkeiten*, *organische Weiterbildungen* zu finden hoffen. — Zuerst werden, breit ausladend in Urschritten (Quint, Quart und Terz), zwei volle Oktaven der Tonika durchmessen; dann wird mit b in engen Schritten nach oben und unten die genaue Mitte h der zwei Oktaven umspielt; mit c setzt in der Form eines Wölbungsmotivs ein starker Antrieb nach oben ein, der sich in d imitierend fortsetzt, in e die höchste Höhe (wiederum h, wie in Takt 3 des Themas!) erreicht und zugleich nach unten umgebogen wird; dem ziemlich jähen Absturz entspricht dann in f und g ein sehr langsamer, ausgleichender Anstieg.

Von selbst einleuchtend (wenn auch darum nicht weniger wesentlich für die Einheit der Sinfonie) ist, daß das Kopfthema des Finale aus Motiv a und b gebildet worden ist, nur hier, statt in epischer Breite, dynamisch beschwingt vorgetragen wird. Bezeichnend ist, daß schon in der Durchführung des 1. Satzes eine ganz ähnliche Bildung bereits vorkommt, bei N 13**) (man beachte die gleiche Spannungslänge!):
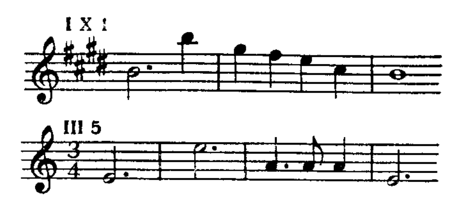
---

*) Ich verweise auch auf Armin Knabs thematische Analyse der 5. Sinfonie Bruckners (Universal-Edition 1922).
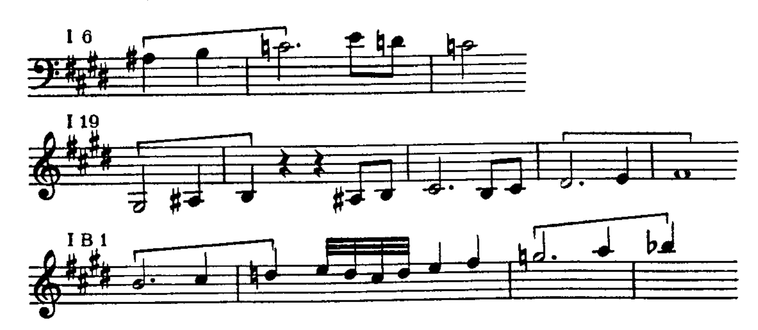
**) Bezeichnung nach Partiturbuchstaben und darauffolgender Taktzahl! Die römischen Ziffern bedeuten die einzelnen Sätze (I—IV).



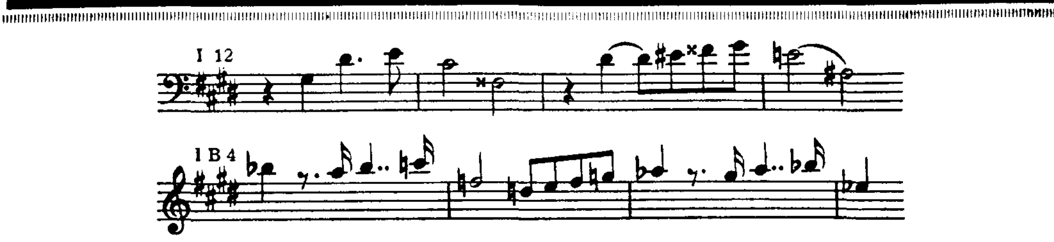
Daß der krönende Abschluß des 1. Satzes wie des ganzen Werks im Thema a ausklingt, kennzeichnet die große Bedeutung, die dieser reinen aufgelösten E-dur-Welt zukommt. Aber auch das Scherzothema verrät, so sehr der innere Charakter verändert ist, mit seinen Urschritten von Quint und Oktave seine Herkunft von a, vor allem von dessen Umkehrung, die in der Coda des 1. Satzes bereits in folgender Form erscheint (übrigens auch H 2—4):
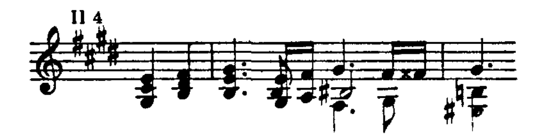


Weitaus das fruchtbarste und ergiebigste Motiv für die ganze Sinfonie ist b geworden. Nach der in a gegebenen bloßen Tonalität ist es der erste Schritt in die Wirklichkeit des Geschehens hinein; kein Wunder, daß ihm besondere Bedeutung zukommt. Es ist eine ansteigende Dreitonfolge mit zwei Sekundintervallen; hier, in der Urgestalt, sind es noch, wie eingezwängt, kleine Sekunden; aber schon innerhalb des Themas bei g dehnt es sich zu einer großen und kleinen Sekunde. Wer würde es dem folgenden Gesangsthema ansehen, daß es mit kleiner rhythmischer Veränderung eine genaue Wiederholung dieses Schlußteils darstellt?:
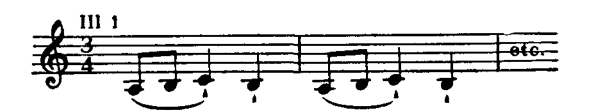


während, wie leicht ersichtlich, die weitere Fortsetzung aus dem Wölbungsmotiv e und d hervorgegangen ist:
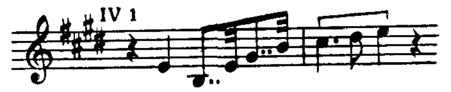


Zu voller Freiheit und Entfaltung in zwei großen Sekunden gelangt das Motiv b dann im zweiten Teil des Adagiothemas, der diesem Satz das eigentliche Grundgepräge gibt; *) besonders die sequenzenartigen Wiederholungen in den beiden großen Steigerungen, die zu den triumphalen Höhepunkten in G und C führen, rücken es einprägsam genug in den Vordergrund. Nicht umsonst ist es das spätere »Non confundar«-Thema des Tedeums geworden:



Weiterhin findet sich das Motiv, nun ins Energetische verwandelt, im Scherzo, und zwar in der aufwärts stoßenden Baßfigur, die gleich zu Beginn einsetzt und nach Art eines rhythmischen Pulsschlages den vitalen Grundcharakter des Stückes bestimmt (NB die Phrasierung!):
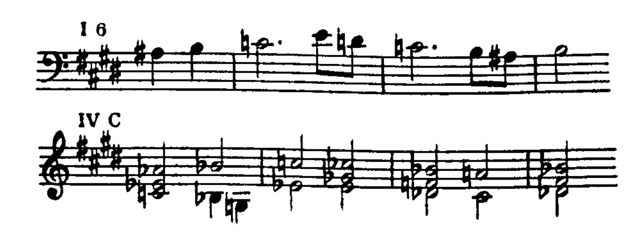


Dabei ist das darauffolgende h ein letzter rudimentärer Rest der erwähnten Umspielung des h innerhalb der Motivfolge b.
Daß ein Teil des Finalethemas von dem Motiv bestritten wird, wurde bereits angedeutet:



Verselbständigt tritt dieser auf bei IV G in der 3. Gruppe des Satzes; ferner in der Umkehrung im Adagio (II D) bei der Streicherbegleitung. Man sieht, die ganze Sinfonie ist von diesem Motiv der Dreitonfolge durchsetzt und man wird nur wenig Seiten finden, wo es nicht in irgendeiner Gestalt vorkommt.
Die ganze Folge des Motivs (b 1—2) endlich erscheint ins Choralartige umgedeutet, im Gesangsthema des Finale:
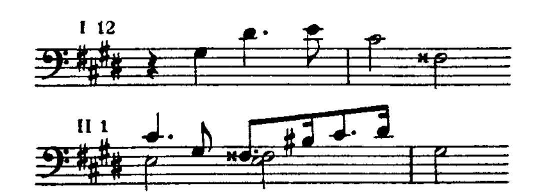
*) Im zweiten Sechzehntelvorschlag übrigens Rückkehr zur Urform in kleinen Sekunden!
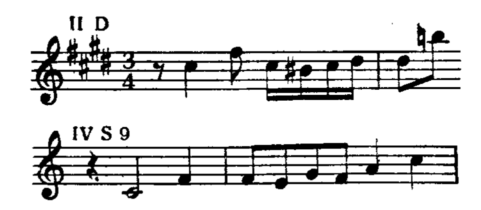


Auch im Moderatoteil des Adagio ist eine freiere Abwandlung davon unschwer zu erkennen:
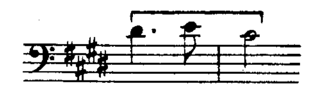


Nun das Wölbungsmotiv c! Die wichtigste Neugestaltung, nämlich in der Umkehrung, ist der erste Teil des Adagiothemas:
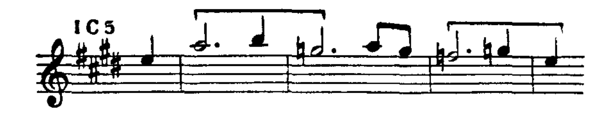


womit also auch dieses großartige Thema an schon Bekanntes und Erklungenes anknüpft. Ebenso wird man den Anfang des Moderatoteils (D 1) als diesem Motivkomplex zum mindesten verwandt bezeichnen dürfen, wodurch dann ein im Finale auftretendes Sondermotiv, das sonst für sich stünde, als Rückerinnerung seine Erklärung findet:
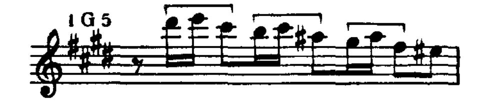


Nimmt man von dem Wölbungsthema den Mittelteil für sich, so ergibt sich folgendes Teilmotiv:



Dies kehrt wieder als Nebenmotiv bei I C 5—10 und im Scherzo bei III 17 ff:
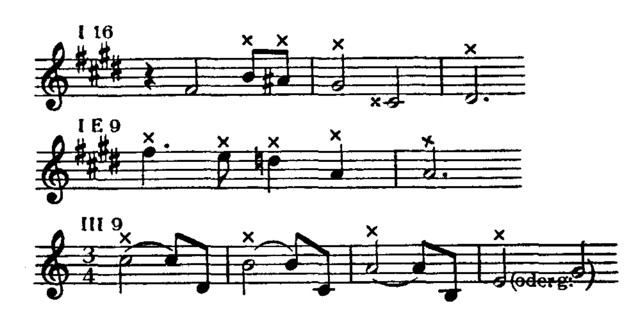


ferner als charakteristische Sechzehntelfigur, sich vielfach wiederholend, im 3. Thema des 1. Satzes:
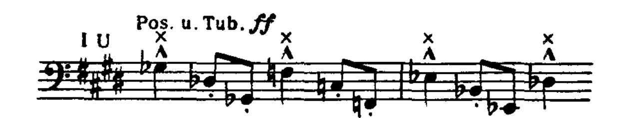


in doppelter Länge bei H 17—20 und kurz vor der Coda bei V 9—10, wobei durch das gleich darauf erklingende, vollständige Wölbungsthema der Zusammenhang ganz deutlich wird.
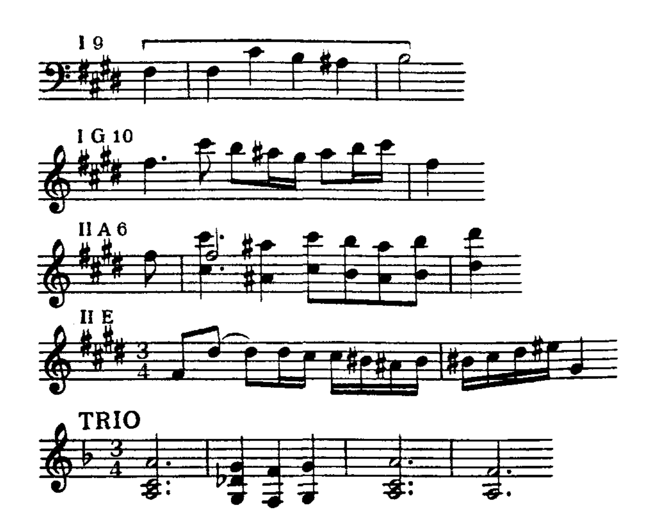
Das gesangliche Thema in der 3. Gruppe des 1. Satzes verdankt seine Herkunft, wenn man das cisis als Vorhalt nimmt, dem Teilmotiv e: (Zwei Sekundenschritte und ein Quartschritt!); desgleichen hat sich aus ihm die purzelnde Antwortfigur im Scherzothema herausgebildet, sofern man nur die betonten Halben in Betracht zieht (die Septsprünge erklären sich aus anderem Zusammenhang):



Daß diese Beziehungen nicht willkürlich konstruierte sind, dafür ist ein schöner, direkter Beweis das Vorkommen eben dieses Scherzomotivs bereits innerhalb der 3. Gruppe des 1. Satzes (U 1—2 in den Tuben und Posaunen):



Wie wirksam selbst kleine Teilfiguren werden, möge folgendes Beispiel b 3 zeigen:



Natürlich will diese Betrachtung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben; dem Weiterforschenden werden sich noch zahlreiche Beziehungen im einzelnen, zumal zusammengesetzter Art, ergeben; immerhin konnte wenigstens für die Hauptthemen der Sinfonie der innere Zusammenhang aufgezeigt werden. Darnach wird wohl kein Einsichtiger mehr an der geradezu staunenswerten Differenziertheit des Brucknerschen Formdenkens und seiner überlegenen Organisationskraft zweifeln können. Eben dies gibt seiner Musik auch jene absolute Einheit, jenes Zusammengeschweißte des Gefüges, aus dem sich nichts, auch nicht der kleinste Baustein, fortnehmen läßt, jene eherne Notwendigkeit im Ablauf der ganzen Entwicklung. Möchten also jene Besserwisser, die an einer Formerfüllung von höchstem Rang immer noch zu mäkeln wagen, ihr wirkliches Wissen verbessern und sich von Bruckner belehren lassen, wie zwar nicht der Schulverstand, wohl aber intuitive Genialität die Form und ihren Sinn versteht!

»NEUE FREUDEN, NEUE SCHMERZEN...«

(AUS EINEM BRIEFE)

ZUR FRAGE DER MOZART-ÜBERSETZUNG

VON

W. MECKBACH-FRANKFURT a. M.
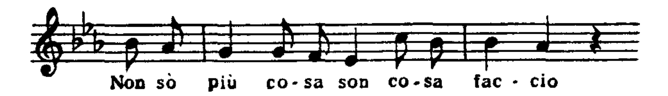
Als ich so durch den buchengrünen Himmelfahrtstag wanderte, kann ich nicht leugnen, daß mir eigentümlich zumute war. Gar nicht so familienväterlich — vom Alter nicht zu reden — sondern mir schien es, als wäre ich der Page Cherubino und würde eben erst gewahr, etwas wie Reizendes ein junges Mädchen sein kann. Dann wieder, als Wolkenschatten kamen und gingen, fing ich an — meines Alters bewußt und auch des Nochnichtaltseins — zu philosophieren:

Von Sonnenblick begrüßt der Morgen zittert
Und leuchtet auf,
So wie ein Weibchen eiligst blühender blüht,
Wenn Männerblicks Erstaunen ihre Süße streift.

Und wie ich einen elastischen Wiesenhügel hinabschritt, wurden meine Füße leicht und in Mozarts Cherubino-Rhythmus sang ich:

»Non sò più cosa son, cosa faccio«

Denn weißt du, das muß man italienisch singen. Da Ponte ist hier ganz genial. Das sind Anapäste: ◡◡—◡◡—◡◡—◡; das Versmaß, mit dem in der attischen Tragödie die Chöre in dionysischem Brausen in die Orchestra schritten! Und das hat Da Ponte zu fassen gekriegt, um auszusprechen, wie in jugendlichem Herzen die Urleidenschaft des Lebens aufbebt. Aber er hat den hohen Schwung gleichsam in Trikot gesteckt; im parlierenden Italienisch ist leichtfüßig federnde Anmut daraus geworden. Und Mozart nahm das auf. Leichtfüßig federt das Melodiechen:



mit dem die Arie beginnt, die man die Apotheose der Pubertät nennen könnte, wenn »Pubertät« nicht so ein scheußliches Wort wäre.
Aber! Aber! Was hat die deutsche Übersetzung daraus gemacht!

»Neue Freuden, neue Schmerzen
Toben, ach, in meinem Herzen!«

Neue Schmerzen? Ach nein! Sehr alte Schmerzen leider sind das!
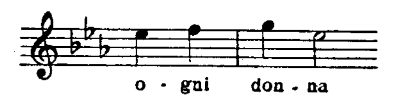
Welche lahmen Trochäen muß die Sängerin auf die anapästische Melodie strecken. Doch man kennt es nicht anders und Mozart ist nicht totzukriegen. Als die beste Figaro-Bearbeitung gilt die von Levi. Der übersetzt wörtlich:

»Ich weiß nicht, was ich bin, was ich tue.«

Aber das sind Jamben, nur am Schlusse ein Anapäst. Immerhin stimmt wenigstens die Silbenzahl; die Sängerin braucht nicht die Melodie, sondern nur die deutsche Sprache zu vergewaltigen, und die ist das ja gewöhnt.
»Also« — so sprach ich zu mir, gedankenvoll lustigen Wandervögeln nachschauend, die wie ein frischer Wind vorübereilten — »dann bleibt nichts, als es selber besser zu machen!« Gleich machte ich mich daran, sah aber auch sofort, wie schwer das ist, denn unser Deutsch will sich nicht ins Trikot stecken lassen. So zog ich durch den Buchenwald, verseschmiedend wie weiland Shakespeares Orlando im Ardennerwald, nur daß ich in keine Rosalinde verliebt war, sondern in Mozart. Schließlich glaubte ich es zu haben:

»Bin ich denn noch ich selber geblieben?
Wohin werd' ich von Feuer getrieben?
Ach, ein Mädchen erblick' ich und zittre,
Holde Wonne durchrinnt mir das Mark!«

Lies es nicht! Singe es! Singt es sich nicht besser? Ich glaube ja! Niemand ahnt aber, wieviel Kopfzerbrechen zum Beispiel das »holde Wonne« gekostet hat. Im Italienischen heißt es hier »ogni donna« »jedes Mädchen« (macht mein Herz klopfen), und das ist ein Beweis, daß Mozart der geborene dramatische Musikant war! Denn was ist das wichtigste in dem Herzenserguß des Pagen, der eben erst gemerkt hat, daß es Weibliches auf der Welt gibt? Doch das Weibliche! Und gerade dieses hat Mozart durch sein zweimal aufleuchtendes:
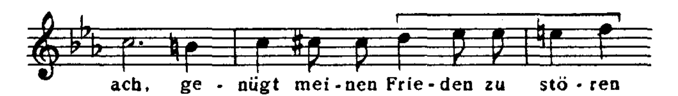


so herausgebracht, daß aus diesen beiden Worten, die hier jeder verstehen muß, schon der ganze Sinn der Arie klar wird. Das muß also nachgemacht werden! So dachte auch Levi: »jeder *Dame*« (erbebet mein Herz). Aber geglückt ist ihm das nicht, da das unerfreuliche »Dame« den Sinn aus dem menschlich-natürlichen in das gesellschaftlich-gemachte verschiebt. Umgekehrt hat Kalbeck, der manchmal sehr gut übersetzt, mit den Worten »macht das *Weib* mich (in jeder Gestalt erglühen)« der Stelle brutalisierend die Anmut genommen. Das Richtigste wäre, wie so oft, das Nächstliegende: »jedes *Mädchen,*« wenn — ja, ein wenn ist leider auch dabei. Nämlich das »ä« auf dem rasch und hell herausblitzenden g klänge nicht gut, ein wenig krähend. Also Mädchen geht nicht, Dame geht nicht, Weib geht nicht, bleibt noch Fräulein, und das wird ja wohl auch nicht gehen.

Da gab ich's auf und dachte: den vollen Wortsinn kannst du an dieser Stelle nicht bringen; so lasse die Bedeutung und folge dem Klang. Denn das ist klar, die beiden offenen o's von ogni donna klingen auf diese Töne entzückend. So ähnlich wie donna klingt Wonne, und innerlich steckt da auch das Weibliche mit drin. Auch das andere o fand sich, und so kam »holde Wonne« heraus, und ich denke, das ist noch das beste.

Dies Hindernis war genommen, wenn auch mit leichter Havarie. — Derweilen fing es an, vom Himmel zu tröpfeln, und ich ging als sonderbares Kulturtier mit aufgespanntem Regenschirm durch die Landschaft. Dabei sang ich weiter:
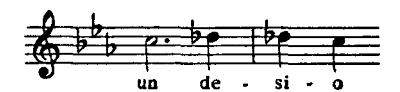
»Schon von Liebe, von Lust nur zu hören,
Ach, genügt, meinen Frieden zu stören.
Immer nur träum' ich und rede von Liebe,
Nur von Liebe, süß und wunderbar.«

Und während ich auf diese Weise Mozarts Weisen vor mich hinsang, entdeckte ich etwas. Wie wird das Liebessehnen auf einmal chromatisch!:



Aus den letzten Tönen klingt etwas wie eine ferne Vorahnung des Tristan, nur als ein Hauch aber und ganz ohne die blutsüße, wundensüße Tristan-Schwere.
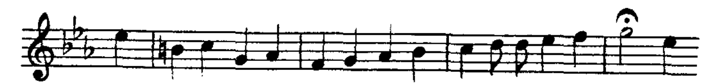
Gleich darauf kommt wieder ein sehnsuchtsvoller Halbtonschritt:
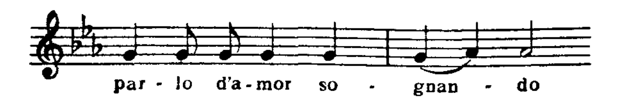


Levi übersetzt wörtlich »ein Verlangen«. Aber hier scheint mir die Melodie geboren zu sein aus dem i-Klang von desio. Bei dem matten a-Klang von Verlangen verliert sie an Ausdruck. Ich sang daher: nur von Liebe usw.

Du siehst, übersetzen heißt das kleinste Übel wählen. Eigentlich ist übersetzen unmöglich, jedenfalls aber kostet es viel Nachdenken.
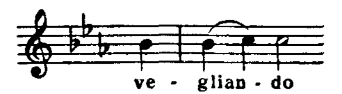
Über das viele Nachdenken zu Cherubins Gesang ist meine eigene Cherubin-Stimmung so ziemlich verflogen. Auch bin ich mit vielen anderen Himmelfahrtswanderern vor dem Regen in eine Waldschenke geflüchtet und sitze drangvoll eingekeilt beim Apfelwein und schreibe. Dabei sehe ich mir einen noch ganz jungen Jüngling an, der verstohlen nach einem allerdings sehr lieblichen Mädelchen am anderen Tische hinüberblickt. Diese entzückt-verschämten Blicke machen in mir hold-bewegte Töne lebendig:
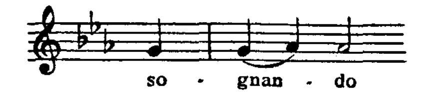


und weiter:
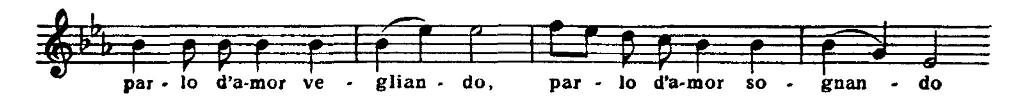


»von Liebe rede ich im Wachen (vegliando) und im Träumen (sognando)«. Wie hier der Ganztonschritt bei »im Wachen«:



bei »im Träumen« zu einem Halbtonschritt gemindert ist:



und die Melodie gleichsam in Dämmerung getaucht wird, das entzückt mich. Und fast schöner noch ist die Wiederholung:



Bei dem auf sognando niedergehenden Dreiklang ist es, als wenn alles in Traum versinkt.

Und solcher Schönheit verschließen die Deutschen seit bald anderthalb Jahrhunderten Auge und Ohr und singen dazu das blöde: »wo ich auch wandl' und gehe, wo ich auch lieg' und stehe«. Dagegen kämpfen selbst Götter vergebens!

Daß hier die Übersetzung den Gegensatz von Wachen und Träumen ausdrücken muß, und zwar genau bei den Endtönen der Singweise, das ist klar. Aber auch der Reim, — im Italienischen die klangvolle Endung — ando — ist hier wichtig, nicht nur des Klanges wegen, sondern auch, weil die Gleichheit des Tonfalls den Gegensatz des Sinnes hebt.
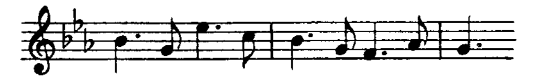
Levi übersetzt wieder wörtlich »rede von Lieb' im Wachen, rede von Lieb' im Träumen«. Richtig ist das ja; aber schön? Da die deutschen Worte mehr Platz brauchen als die italienischen, läßt er einfach das »Ich« fort und macht die Liebe zur Lieb', was doch keine rechte Liebe ist. Also nur ein schwacher Notbehelf.

Wie aber besser machen? Ist in der reimarmen deutschen Sprache auf den Gegensatz von hell und dunkel, Tag und Nacht, Wachen und Träumen überhaupt ein Reimpaar zu finden? Es gibt wohl keines.
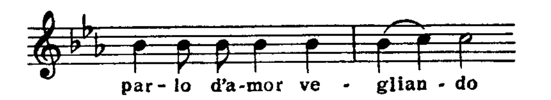
Suchet, so werdet ihr finden! Auf »Nacht« reimt sich ja »erwacht«. Aber, wehe, der Reim ist männlich! Da muß noch etwas angehängt werden! Wie es gelesen aussieht, ist gleichgültig; für den Gesang schien es mir so am besten:

Liebe im Licht erwacht mir,
Leuchtet im Traum der Nacht mir.

Du glaubst nicht, wie froh ich war, als ich das gefunden hatte.
Draußen gießt es mit Kannen. Immer dichter drängen sich naßgeregnete Männlein und Weiblein am Biertisch um mich und denken: Das ist ein komischer Kauz, was schreibt er da immer?
Bei meinem »Liebe im Licht erwacht mir« mag man es wie man will für einen Vorzug oder einen Fehler halten, daß die schöne Weise der Violine vorweggenommen scheint:



darin das aus Wachen und Träumen aufblühende Verlangen gleichsam zur inneren Liebesstimme der Welt wird, die aus den Wassern und Schatten, den Bergen und Blumen, Wellen und Winden in das Liebessehnen des jungen Herzens leise mit einstimmt.
Die Keimzelle hierfür steckt bereits in Beaumarchais' Lustspiel. Da erzählt der Page, er müsse immer zu jemand sagen »ich liebe dich«. »Auch zu den Bäumen, den Wolken, zum Winde, der seine verlorenen Worte weitertrage.« Das scheint wohl etwas überspannt, ist aber doch noch nicht, was man empfindsam nennt, wenn auch vielleicht von weitem Rousseausches Naturgefühl hineinklingt. Da Ponte hat es ziemlich wörtlich übernommen. Auch Mozart verändert die Grundstimmung nicht, nur daß Musik, wenn sie echte Musik ist, das Innerste der Dinge lebendig macht. Empfindsam war Mozart nicht, der Figaro-Don Juan-Mozart ganz gewiß nicht. Obgleich Werthers Leiden rund ein Dutzend Jahre vor Mozarts Figaro entstanden sind, von jener schwärmerischen Grundstimmung enthält der Figaro kaum etwas. Die Empfindungstiefe Mozartscher Musik ist Schwester- nicht Tochtererscheinung zu Klopstock und Goethe.
Wie aber? Der Schluß der Cherubino-Arie, der ist doch ganz empfindsam! »Es preßt, es jagt, es drängt mich Schmerzensgefühl und Lust, und süßes Schmachten, Sehnsucht wechseln in meiner Brust!« Ist die Musik da nicht auch voll empfindsamer Schwärmerei? Wie spricht sie das alles aus! Erst das Jagen und Drängen in dem prachtvollen Aufschwung:



und dann das stammelnde Schmachten in den berühmten Adagio-Takten vor dem Schlusse. Hat das nicht Tausende von empfindsamen Deutschen immer und immer wieder in Entzücken versetzt?

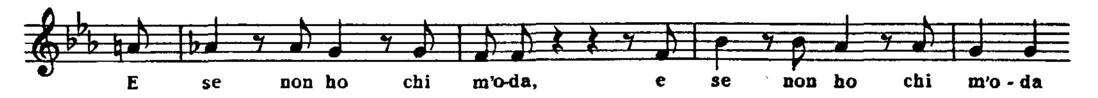
Und doch ist es dabei falsch verstanden worden. Die Worte, aus denen Mozarts Musik hier entstanden ist, die sagen das alles gar nicht. Die sagen nur, was schon Beaumarchais gesagt hatte. »Zu Bäumen, Wolken und Wind muß ich sprechen: ich liebe dich, und der Wind trägt meine verlorenen Worte weiter.« Nicht das Pressen, Jagen und Drängen verliebten Schmerzens- und Lustgefühls drückt jenes crescendo aus, sondern das Wehen des Windes in die Weite, das den Schall von Cherubinos Worten davonträgt. So verstanden, bekommt es eine ganz neue Schönheit.

Das pausendurchsetzte Stammeln aber des Adagio gegen Ende der Arie hat mit dem vom Übersetzer untergeschobenen süßen Sehnsuchtsschmachten nichts zu tun. Es mag manchen enttäuschen, daß der Urtext hier nichts sagt als: »Und habe ich niemand, der mich hört, dann spreche ich mit mir selber von Liebe.« Geht da nicht in der Tat eine große Schönheit verloren? —

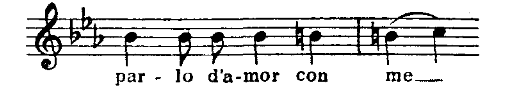
Der Regen, der mich in die Waldschenke gebannt hatte, ist lange vorüber. Im Walde umherschweifend habe ich hin- und hergedacht und gesonnen. Schon war es Abend, als ich aus dem Walde heraustrat. Ein freier Himmel breitete sich über die weiten Gefilde und um langgestreckte lichte Wolken schwamm die helle Klarheit des reinen Frühlingsabends. Auch mir wurde kristallklar zu Sinn und die Gedanken leichter und feiner gesponnen.

Da erkannte ich die Schönheit des Schlusses der Cherubino-Arie, die der falsche Text verschleiert hat. Von der Erinnerung an das liebgewordene Schmachten und Sehnsuchtsstammeln muß man sich ganz frei machen. Nicht empfindsam ist der Schluß, sondern voll reizender Laune. Die geschickte Hand Da Pontes hat ganz absichtlich den von Beaumarchais vorher gebrachten Gedanken, daß Cherubin in Ermangelung eines anderen mit sich selbst von Liebe spricht, an das Ende gesetzt, und Mozarts Musik nimmt alle Gelegenheiten wahr.
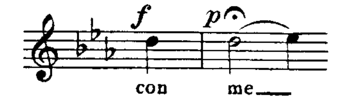
Mit schüchterner Zurückhaltung — soll ich es sagen? werde ich ausgelacht? — setzt das Adagio ein:
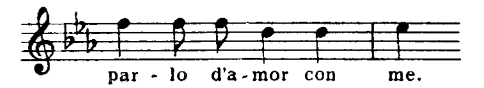


»Und habe ich Keinen, dem ich's sagen kann — Ja, was dann? — Was dann?« — Die Pausen erwarten die Antwort. Die Verlängerung — Viertel statt Achtel bei dem zweiten »oda« — drückt Zweifel aus. Und dann — allegro — »ach was, ich sag', was ich dann tue!«



»Findet es nur lächerlich, es ist so, dann rede ich mit *mir* von Liebe!« Gleich darauf, beim plötzlichen piano des zweiten »con me« scheint Cherubino selber erstaunt, und ist reizend-schalkhaft und verschämt-verliebt zugleich:



»Mit mir«. Dann die Fermate auf der Achtelpause, und zuletzt, lustig-energisch abschließend: »es ist so!«



»Ich rede von Liebe mit mir!«

Bringt eine Sängerin das in anmutiger Lebendigkeit heraus, dann wird sie das gewohnte Schmachten rasch vergessen machen.

Es wurde schon Dämmerung, als ich heimging. Ich sang mir das Ganze — nicht ohne Freude, es fertiggebracht zu haben — noch einmal leise vor:

Bin ich denn noch ich selber geblieben?
Wohin werd' ich von Feuer getrieben?
Ach, ein Mädchen erblick' ich und zittre,
Holde Wonne durchrinnt mir das Mark.

Schon von Liebe, von Lust nur zu hören
Ach, genügt, meinen Frieden zu stören,
Immer nur träum' ich und rede von Liebe,
Nur von Liebe süß und wunderbar.

Ja, bin ich noch ich selber geblieben?
Wohin werd' ich von Feuer getrieben?
Ach, ein Mädchen erblick' ich, und zittre,
Holde Wonne durchrinnt mir das Mark.

Liebe im Licht erwacht mir,
Leuchtet im Traum der Nacht mir,
Von Liebe muß ich sprechen
Zu Blumen, Wiesen, Bächen,
Zum Wald, zum Windeshauch,
Der meines Herzens Wünsche
Weht in die Welt hinaus.

Und will mich gar nichts hören,
Rede ich noch zu mir,
Zu mir,
Rede von Liebe mir!

MUSIK-INTERPRETATION FÜR DIE SCHALLPLATTE

VON

ALOIS MELICHAR-BERLIN

Gibt es eine spezifische Grammophon-Interpretation? Ich meine eine Interpretation, die sich im Hinblick auf ihre Festhaltung und Reproduktion durch die Schallplatte wesentlich von der normalen, der einmaligen Konzertinterpretation unterscheidet? Ich sehe hier von jenen Fällen ab, wo ein Dirigent, ein Pianist oder ein Sänger aus äußeren technischen Gründen gezwungen ist, bei dem Bespielen der Platte von seiner gewohnten Interpretation abzugehen. Ein Beispiel möge dies näher erklären. Nehmen wir an, der Dirigent spiele eine Sinfonie auf die Platte; infolge des leidigen technischen Umstandes, daß jede Plattenseite (bei den großen 30-Zentimeter-Platten) höchstens bis fünf Minuten bespielt werden darf, ist er gezwungen, jeden Satz der Sinfonie in mehrere Teile zu zerlegen. Er wird bei dieser Zerlegung natürlich möglichst behutsam vorgehen, als Schnittstellen die natürlichen Nähte der Komposition benutzen; im Notfalle kann er dazu auch die Generalpausen, die natürlichen »Löcher« der Komposition, verwenden, die dadurch nolens volens so lange ausgedehnt werden, bis der Plattenwechsel vollzogen ist. Nur in Fällen, wo wirklich kein anderer Ausweg möglich ist, wird er den Schnitt durch das musikalische Gewebe selbst legen und so jene stimmungsmordende, allen Musikfreunden verhaßte Situation schaffen, wo am Ende einer Plattenseite die Musik mitten im Akkord auseinandergerissen wird. Es kann nun vorkommen, daß die erste den geschilderten günstigen Bedingungen entsprechende Schnittstelle an einem Punkte liegt, den zu erreichen bei seiner gewohnten Interpretation der Dirigent mindestens 5′ 15″ benötigt. Er wird in diesem Falle trachten, diese 15 Sekunden durch »Anziehen« des Tempos »hereinzubringen«, besonders wenn dadurch die Möglichkeit gegeben ist, den Satz, der, sagen wir, gerade zehn Minuten dauert, auf zwei Plattenseiten unterzubringen. Mit dieser Konzession an eine vorläufig noch bestehende technische Unzulänglichkeit verschafft der Dirigent dem Grammophonhörer zwei Vorteile einander wesenfremder Natur auf einmal: Er erspart ihm nicht nur einmal die so unbeliebte, durch Plattenaustausch und Nadelwechsel verursachte Unterbrechung seines Musikgenusses, sondern auch einen mit einer bestimmten Zahl auszudrückenden Geldbetrag, da ja innerhalb der von den Schallplattenfabriken herausgebrachten Plattenserien die Anzahl der Platten für die Preisberechnung bestimmend ist.

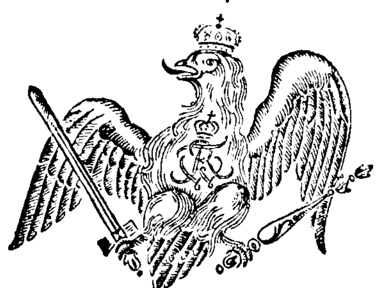
Im Gegensatz zu diesen rein äußeren Ursachen gibt es aber auch noch zahlreiche *innere* technische Momente, die tatsächlich einen wesentlichen Einfluß

Heute Dienstags, den 14. September 1790.

wird auf



dem hiesigen National-



Königlichen Theater

Zum Erstenmale

aufgeführt:

Die Hochzeit des Figaro.

Ein Singspiel in vier Aufzügen, aus dem Französischen. Die Komposition ist vom Hrn. Kapellmeister Mozart.

Personen:

Der Graf von Almaviva	Hr. Lippert.	Basil, Musikmeister	Hr. Greibe.
Die Gräfin, seine Gemahlin	Mad. Unzelmann.	Gänsekopf, Richter	Hr. Böheim.
Susanne, Kammermädchen der Gräfin	Mad. Baranius.	Antonio, Gärtner, Susannens Oheim	Hr. Brandel.
Cherubim, des Grafen Edelknabe	Mlle. Hellmuth.	Bärbchen, Antonio's Tochter	Mlle. Altfilist.
Figaro	Hr. Unzelmann.	Chor von Bauern, Bäuerinnen und andern Personen.	
Marcelline	Mad. Böhm.	Bediente.	
Bartholo, Arzt in Sevilien.	Hr. Kaselitz.		

Die Scene ist auf dem Schlosse des Grafen.

Die Bücher von den Arien und Gesängen sind für 4 Gr. bey der Casse zu haben.

Preise der Plätze:

Erster Rang, 16 Groschen; eine ganze Loge auf vier Personen 2 Rthl. 16 Gr., auf fünf Personen 3 Rthl. 8 Gr. auf sechs Personen 4 Rthlr.

Zweyter Rang, 12 Groschen; eine ganze Loge auf vier Personen 2 Rthl. auf fünf Personen 2 Rthl. 12 Gr. auf sechs Personen 3 Rthlr.

Parket, 12 Groschen. Amphitheater, 8 Groschen. Gallerie, 4 Groschen.

Kinder unter 10 Jahren haben nur die Hälfte der Preise zu bezahlen.

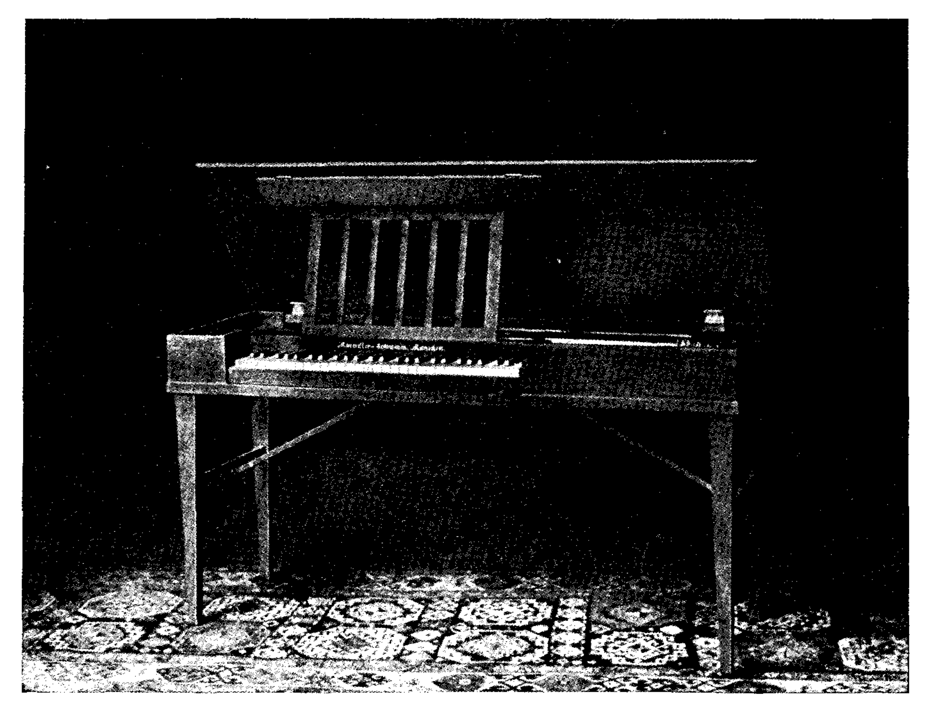
Logen werden bey der Caßiererin Frischmuth, wohnhaft an der Tauben- und Friedrichstraßenecke in dem Schmalzischen Hause, zwey Treppen hoch, von Morgens bis Mittags um 1 Uhr bestellt; jedoch können die Billets auf ganze Logen nach der Absicht und Verfassung nicht länger als auf den Tag gelten, an welchem sie von der Caßiererin geholt und die Logen bestellt werden. Die Billets für einzelne Personen in den Logen und zu den übrigen Plätzen aber, welche auch bey der Caßiererin gegen gleich baare Bezahlung zu haben sind, gelten so lange, bis jemand das Schauspiel darauf besuchen will. Nur diese gelöseten Billets sind beym Eingange so gut wie baares Geld; dahingegen niemand auf Billets eingelassen werden kann, welche im Komödienhause bey der Casse gegen das baare Geld oder gegen die für baares Geld vorher gelöseten Billets dargereicht werden. Wer also mit einem solchen im Komödienhause empfangenen Billet herausgehet, kann damit den andern Tag nicht wieder eingelassen werden. Eben dies gilt auch von den Contremarquen. Jeder Zuschauer, der vor Anfang der Vorstellung das Komödienhaus zu verlassen genöthigt ist, wird daher das erlegte Geld gegen Zurückgabe des im Komödienhause empfangenen Billets sich wieder geben zu lassen belieben.

Der Anfang ist um halb sechs Uhr.

Der Theaterzettel der Erstaufführung von Figaros Hochzeit auf dem Königlichen Nationaltheater zu Berlin



Ein Cembalo im Bau
Fabrikant: Peter Harlan, Markneukirchen



Ein Clavichord
Erbauer: Maendler-Schramm, München

auf die Musikinterpretation für die Schallplatte ausüben; sie einmal eingehend zu erörtern, dürfte bei der ungeheuren Bedeutung, die die Schallplatte im modernen Musikleben gewonnen hat, nicht unwichtig und uninteressant sein.

* * *

Der wichtigste und zuerst in die Augen springende Punkt, in dem sich die künstliche Wiedergabe eines Musikstückes durch den Schallapparat von der natürlichen im Konzertsaal unterscheidet, liegt in der Klangstärke. Die natürliche Klangstärke der produzierenden Tonquelle (Orchester, menschliche Stimme, Orgel usw.) wird von der Schallplatte auf einen Bruchteil verringert, auf einen Teil, der je nach dem Stärkegrad der elektrischen Aufnahme,*) nach der Lautstärke des verwendeten Schallapparates**) und der Nadel variabel ist.***) Aus dieser Erscheinung — der Divergenz der Klangstärke bei natürlicher Interpretation und bei mechanischer Wiedergabe durch die Schallplatte — ergeben sich für die Praxis wichtige Folgerungen und Auswirkungen.
Die Obertöne, d. h. jener Tönekomplex, der zugleich mit jedem angeschlagenen, gestrichenen oder geblasenen Ton erklingt und dessen Farbcharakter seine sogenannte »Klangfarbe« ausmacht, die ihn erst von einem anderen Ton gleicher Höhe unterscheidet, die Obertöne also, werden auf der Platte, die ja das aufgenommene Stück nur in sozusagen stark »*verkleinertem akustischen Maßstab*« wiedergibt, zum Teil unterdrückt. Damit soll nicht gesagt sein, daß sie bei der Aufnahme überhaupt nicht auf die Platte kommen, wohl aber sind sie so »zusammengerückt«, daß sie für das menschliche Ohr nicht mehr rezeptabel sind. Das klangliche Resultat ist dann — bei lautschwachen Wiedergabeapparaten — jene undefinierbare gequetschte, näselnde Klangfarbe, die früher einmal Musikfreunde veranlaßt hat, von der Schallplattenmusik als von einer »Konservenmusik« zu sprechen. Ein Beweis für die Richtigkeit meiner Behauptung, daß die Obertöne auf der Platte *sind*, auch wenn sie auf gewöhnlichen Apparaten nicht zu hören sind, ist die Tatsache, daß sie bei Wiedergabe auf Apparaten mit elektrischer Schallverstärkung, die also mit natürlicher Klangstärke zu reproduzieren vermögen, z. B. die Polyfar-Apparate, sofort wirksam werden: Die Klanglegierungen treten auseinander, bzw. die einzelnen die Legierung bildenden Klangelemente werden für sich erkennbar, die undurchsichtig brodelnde Klangmasse verwandelt sich in einen klaren, von leicht überhörbaren musikalischen Instrumentalfarblinien ge-

*) Die Schallwellen, die auf das Mikrophon treffen, werden in elektrische Schwingungen umgewandelt, gehen dann durch die sogenannten Verstärkerröhren und bewegen einen Stichel — den »Schreiber« —, der die Kurven auf die rotierende Wachsplatte eingräbt. Durch einen Hebel ist der Techniker in der Lage, die Schallwellen nach seinem Gutdünken zu verstärken bzw. abzuschwächen. Ein Stück also, das vom Orchester immer wieder in derselben dynamischen Stärke gespielt wird, kann vom Techniker in allen möglichen Stärkegraden aufgenommen werden. Er kann auch während der Aufnahme die Tonstärke willkürlich regulieren, so daß man von ihm als dem »heimlichen Kapellmeister« des Grammophons reden kann.
**) Dieselbe Platte kann auf dem einen Apparat leise, auf dem anderen laut klingen.
***) Dieselbe Platte kann auf demselben Apparat durch die Wahl verschiedener Nadeln leiser oder lauter klingen.

bildeten Strom. Es ist ähnlich wie bei einer Photographie ganz kleinen Maßstabes, welche die feineren Einzelheiten — scheinbar — verschwinden und erst bei einer Vergrößerung oder bei der Betrachtung durch ein starkes Vergrößerungsglas zum Vorschein kommen läßt.
Diese den gewöhnlichen Apparaten anhaftende Unvollkommenheit in der Wiedergabe der Klangfarben führt zu der Erkenntnis, daß eine Musik, die ihren Reiz und ihre Wirkung in erster Linie aus klangmalerischen Effekten bezieht, weniger für die Aufnahme auf Schallplatten geeignet ist, als eine Musik, die mit festen, realen, energisch gezogenen Linien arbeitet. Das heißt also, um nur einige konkrete Beispiele zu nennen, es eignet sich für die Schallplatte Bach besser als Berlioz, Mozart besser als Wagner, Reger besser als Debussy und Skrjabin, Hindemith besser als Alban Berg.

* * *

Aus der Verringerung des natürlichen Klangvolumens auf der Schallplatte ergibt sich noch eine zweite wichtige Erkenntnis, aus der der Grammophon-Dirigent praktische Konsequenzen ziehen muß, wenn er bei seiner Tätigkeit nicht öfters schwere Enttäuschungen erleben will.
Es ist eine Erfahrung, auf die jeder Dirigent, speziell Chordirigent, kommt — vorausgesetzt natürlich, daß er »Ohren« und musikalischen Instinkt besitzt —, daß das jeweilige Tempo eines Stückes nicht nur von inneren (psychologischen), sondern auch von äußeren (akustischen) Momenten abhängig ist. Wenig interessant in diesem Zusammenhang sind die inneren oder subjektiven Ursachen, die einen Dirigenten — oft ihm selbst nicht bewußt — veranlassen, von seinem gewohnten Tempo abzugehen; es ist leicht zu verstehen, wenn er, je nachdem er sich in gelangweilter, gehobener oder aufgeregter Stimmung befindet, das Zeitmaß desselben Stückes verschieden nimmt. Wichtig und einer eingehenden Untersuchung würdig aber sind die erwähnten akustischen oder objektiven Momente, die den Dirigenten zu einer Veränderung des Grundtempos veranlassen — oder ihn zumindest dazu veranlassen *sollten*. In erster Linie denke ich hier an die Wechselwirkung, die zwischen Größe des Klangkörpers und der Schnelligkeit des Tempos besteht. Man kann den aus der Erfahrung abgeleiteten Grundsatz aufstellen: Je größer der Klangkörper ist, desto langsamer sind die Tempi zu nehmen. Ein heiteres Volkslied, von einem Doppelquartett in lebhaftem Tempo mit bester Wirkung vorgetragen, würde, in demselben Tempo von einem dreihundertköpfigen Chor gesungen, wie gehetzt erscheinen. Umgekehrt würde das breite majestätische Tempo, in welchem dieser riesige Chor einen Choral singen darf und muß, von einem zwanzig Mann starken Chor angewandt, geschleppt und verzogen anmuten. Weitere wichtige akustische Beziehungen bestehen zwischen der Größe des Klangkörpers, bzw. der durch ihn erzeugten Klangmasse und der Größe des Klangraumes (Saal, Kirche, Theater usw.). Jeder Klangkörper braucht seinen passenden, d. h. ihm

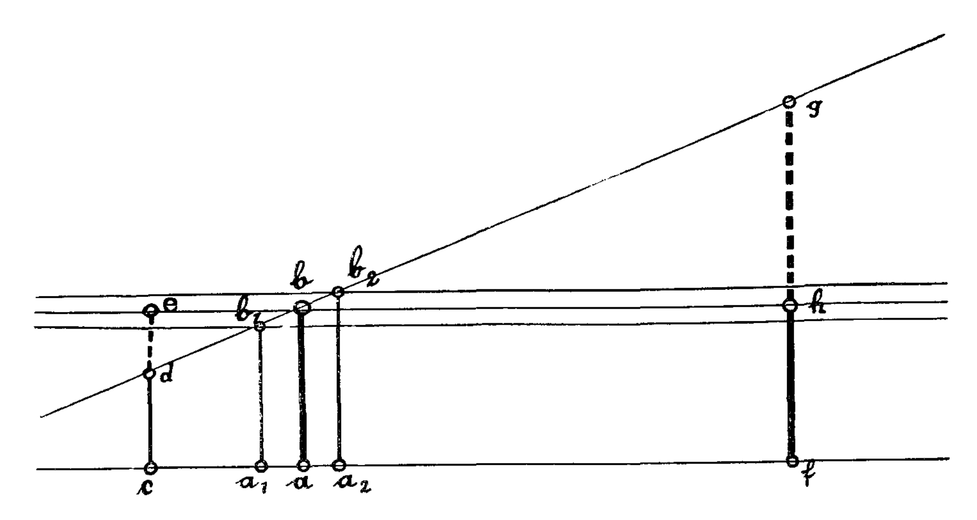
angepaßten Klangraum, um zu reiner Wirkung zu gelangen. Das Streichquartett füllt den intimen Kammermusiksaal, das große Orchester den Konzertsaal, der Massenchor die riesige Sängerhalle, der Donner den atmosphärischen Raum. Die erwähnte Wirkung besteht darin, daß einerseits die schwächsten dem Klangkörper entströmenden Klangwellen deutlich und mühelos vom musikalischen Ohr vernommen werden, während ihm andererseits seine stärksten Schallwellen keinen physischen Schmerz zufügen. Das schöne pp eines kleinen Männerchores verfliegt, wird kaum gehört in einem zu großen Saal, das ff einer Blechkapelle klingt in einem zu kleinen Raum, wie es das Wort so treffend ausdrückt, »ohrenzerreißend«. Zweihundert Sänger im Saal der Hochschule erzeugen dieselbe — oder wahrscheinlich bessere — klangliche Wirkung wie 5000 Sänger im Sportpalast oder wie die 50 000 Sänger in der Wiener Sängerhalle. Diese meistens nicht bedachte Wirkungsabhängigkeit des Klangkörpers vom Klangraum ist die Ursache jener fast schon stereotypen Enttäuschung, die das Singen von Massenchören seinen Veranstaltern bereitet, denn da der Klangraum im selben Maße wächst wie der Klangkörper, so bleibt die erwartete überwältigende akustisch-musikalische Wirkung aus und im Gedächtnis eher der Eindruck einer imposanten Demonstration ideologischer Natur haften.*)

Alle diese komplizierten Klangverhältnisse, diese akustischen Imponderabilien, die den größten Einfluß auf die Interpretation ausüben und die bei Änderung auch nur eines der beiden wichtigsten Faktoren (Vergrößerung oder Verkleinerung des Klangkörpers bzw. des Klangraumes) den Dirigenten jedesmal, auch bei dem nämlichen Werk, vor neue Gegebenheiten und neue — von ihm meistens nur gefühlsmäßig gelöste — akustische Probleme stellen, müssen bei der Schallplatteninterpretation mehr oder weniger ignoriert und sozusagen auf einen akustischen Generalnenner gebracht werden. Der Kern des grammophontechnischen Problems liegt nämlich darin beschlossen, daß alle Schallplatten, gleichviel welcher Größe die Schallquantitäten sind, die sie in ihren geheimnisvollen Rillen bergen, auf Apparaten gespielt werden, die nur mit *einer* unveränderlichen Lautstärke zu reproduzieren in der Lage sind. Einzig allein die Wahl einer Piano- oder Fortenadel ist imstande, die Lautstärke eines Schallapparates einigermaßen zu beeinflussen.**) Liegt also die Lautstärke eines aufgenommenen Tonerzeugers unter jener, bis zu welcher ein Apparat zu reproduzieren in der Lage ist, so wird die grammophonische Wiedergabe des aufgenommenen Tonerzeugers lautstärker sein als in Wirk-

*) Sein optisches Widerspiel findet dieses Verhältnis zwischen Klangkörper und Klangraum in der Beziehung zwischen Größe des Objekts und seiner zur Wahrnehmung notwendigen Entfernung vom menschlichen Auge. Je größer ein Bild ist, desto weiter muß ich zurücktreten, um es »ins Auge fassen«, als Ganzes überschauen zu können; je weiter ich aber zurücktrete, desto kleiner wird scheinbar das Bild, da die Perspektive verkleinernd und — in der dritten Dimension — verkürzend wirkt.

**) Meines Erachtens hat die Wiedergabetechnik mit der Aufnahmetechnik, die heute sozusagen vollkommen ist, nicht gleichen Schritt gehalten. Die Technik müßte auf Schallapparate hinarbeiten, die sich auf jeden Raum automatisch einstellen und mit der ihm akustisch zukommenden Klangstärke reproduzieren.

lichkeit; ist umgekehrt die Lautstärke des Tonerzeugers größer, so wird der Apparat nur einen Teil derselben wiedergeben können. Die nachstehende Zeichnung soll dieses Phänomen näher erklären. Die Linie *a*—*b* versinnbildliche dabei die Klangstärke, bis zu welcher ein bestimmter Schallapparat wiederzugeben fähig ist; a_1 b_1 und a_2 b_2 bezeichnen die durch verschiedene Nadeln



zu erreichende Verkleinerung und Vergrößerung der Schallwirkung. Wenn nun *c d* die Lautstärke einer menschlichen Sprechstimme darstelle, so wäre *d e* jene Verstärkung, mit welcher sie von diesem Apparat wiedergegeben wird, d. h. die Stimme klingt auf dem Apparat eben um das Stück *d e* lauter als in Wirklichkeit. Wenn aber *f g* für die durchschnittliche Klangstärke eines aufzunehmenden Chores stehe, so bliebe die auf dem Apparat erreichte und wiedergegebene Klangwirkung um das Stück *h g* hinter der Wirklichkeit zurück, d. h. der Chor klingt auf dem Apparat viel schwächer als in natura. Da nun in der Grammophonpraxis jener Fall der weitaus häufigere ist, wo die großen Klangvolumina starker Klangkörper (Orchester, Chor) in beträchtlicher Verkleinerung auf die Platte gebracht werden, so ergibt sich für den Grammophon-Dirigenten die wichtige Forderung, für die Platte die Tempi — besonders der langsamen Sätze — etwas bewegter zu nehmen. Ein Adagio von Beethoven, von einem Orchester mit großer Streicherbesetzung in allerlangsamstem Zeitmaß gespielt, kann, vorausgesetzt, daß der Dirigent intensiv musiziert, prachtvoll wirken; im Grammophon wird dasselbe Stück, von demselben Orchester im selben Tempo gespielt, infolge der klanglichen Verdünnung — und allerdings noch anderer später zu behandelnder Umstände — langweilig wirken.*) Aus diesen besonderen akustischen Bedingungen erklärt

*) Ich erlebte einmal, daß ein bekannter Dirigent, der eben das Adagio aus einer Sinfonie von Beethoven in ganz langsamem Tempo auf die Platte dirigiert hatte, beim Abhören der Wachsprobeplatte entsetzt ausrief: »Hab' ich das wirklich so langweilig dirigiert?«

sich das bekannte rasche »Grammophon-Tempo«, welcher Ausdruck, obwohl meistens ironisch gebraucht, nur die richtige Erkenntnis eines wesentlichen Teils der richtigen »Grammophon-Interpretation« beinhaltet.

* * *

Einer neuen Eigenheit der Schallplattenmusik kommt man auf die Spur, wenn man die besondere Rolle studiert, die das Mikrophon in der elektrischen Aufnahmetechnik spielt. Dem Mikrophon in der Phonokunst entspricht das Objektiv in der Photokunst. Man könnte das Mikrophon wohl auch als ein »*akustisches Objektiv*« bezeichnen. Dieselbe Wichtigkeit, die bei der optischen Aufnahme der Entfernung des *Lichtkörpers* vom Objektiv zukommt, muß man bei der akustischen Aufnahme*) der Stellung des *Tonkörpers* vor dem Mikrophon zuerkennen. Die Belichtungszeit findet ihr Analogon in der elektrischen Stärke, mit welcher der Techniker die Aufnahme vornimmt. In der Weiterverfolgung der Entsprechungen, die zwischen Lichtbildkunst und Schallplattenkunst vorliegen, gelange ich nun zu einem Begriff, der in allen bisher gepflogenen Musikpraktiken unbekannt war und für den ich den Terminus »*akustische Perspektive*« aufstellen möchte. Je nach der Entfernung vom Objektiv erscheint ein Körper auf der Bildfläche größer oder kleiner. Ebenso erklingt auch ein Ton je nach der Entfernung vom aufnehmenden Mikrophon nicht lauter oder leiser, sondern ebenfalls größer oder kleiner. Die Annahme, daß ein Sänger die weitere Entfernung vom Mikrophon durch stärkeres Singen ausgleichen kann, ist falsch. Auch wenn auf der Platte der Ton stark genug kommt, wird ein geübtes Ohr in einem solchen Falle, wenn nämlich der Sänger zu weit weg vom Mikrophon stand, doch sofort die falsche, »unscharfe« Einstellung wahrnehmen: Der Ton, im dynamischen Sinne stark genug, »liegt zu weit hinten«. Umgekehrt kann ein Ton, zu nahe am Mikrophon gesungen, trotz seiner dynamischen Schwäche auf der Platte knallig wirken. Man hat in diesem Falle das Gefühl, als ob einem jemand direkt ins Ohr sänge. Jede Stimme hat natürlich je nach ihrer »Tragfähigkeit« ihre bestimmte Distanz zum Mikrophon notwendig; die richtige Einstellung zum Mikrophon ist Vorbedingung einer guten Gesangsaufnahme. Handelt es sich bei Stimmen also hauptsächlich darum, sie in der richtigen akustischen Perspektive zu bringen, so birgt die bewußte Anwendung *falscher akustischer Perspektiven* in der Orchestermusik Möglichkeiten in sich, von denen aus Ansätze zu einer Art eigengesetzlicher »Phono-Musik« gegeben sind. Die Möglichkeit, einzelne Instrumente zeitweilig näher ans Mikrophon heranzuholen, bedeutet ein Mittel, plastische Wirkungen zu erzielen, wie sie die Konzertpraxis nicht kennt. Wenn ich eine Oboe während ihres Solo vor das Mikrophon stelle, hebt sie sich von den anderen Holzbläsern so scharf und deutlich ab, daß die

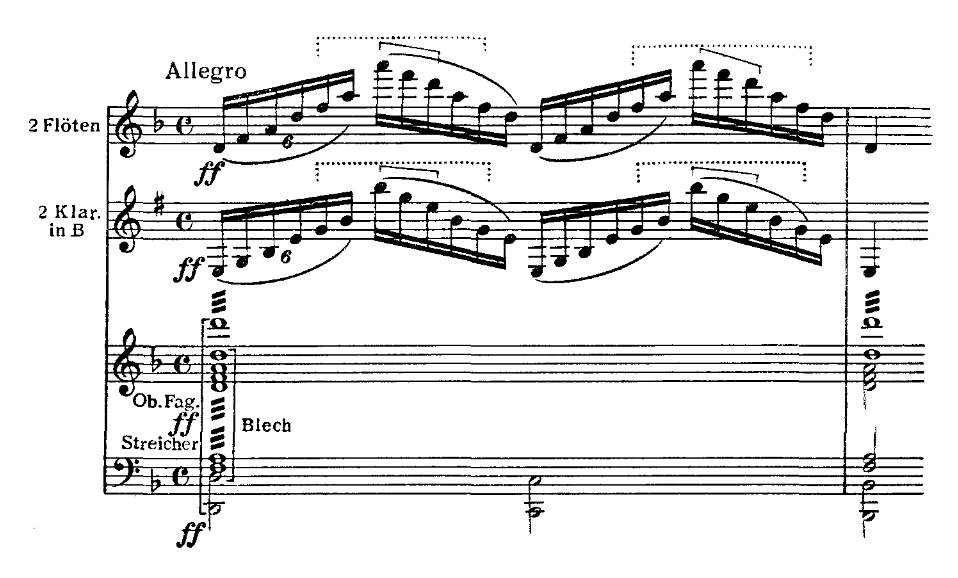
*) Hier ist »akustisch« im Gegensatz zu »optisch« gebraucht. In der Technik heißt »akustische Aufnahme« jenes veraltete Verfahren, bei dem die durch einen Trichter aufgefangenen Schallwellen direkt — ohne erst in elektrische Energie umgewandelt zu werden — die mechanische Arbeit des »Schreibens« verrichteten.

vorgetragene Melodie viel schöner zur Geltung kommt als im Konzert. Der Einwand, daß der Ton dieser Oboe gegenüber den anderen im Hintergrund verbliebenen Holzbläsern stark »vergrößert«, also eben in »falscher Perspektive« erscheint, erledigt sich mit dem Hinweis auf die wunderbare Einstellfähigkeit des menschlichen Ohres, die in nichts der des menschlichen Auges zurücksteht. Ähnlich wie das *Auge* bei einer *Filmvorführung* unaufhörlich und spielend in den verschiedensten Maßstäben »denkt«, wie es Großaufnahmen, in denen die Filmdiva über ihr antediluvianisches Riesengesicht Tränen in der Größe von Babyköpfen kollern läßt, und Fernaufnahmen, die den Helden als Zwerg erscheinen lassen, ohne weiteres auf das ihm geläufige menschliche Normalmaß zurückführt, so vermag auch das *Ohr* beim Anhören einer *Schallplatte* die ihm bekannten akustischen Größenverhältnisse zwischen den einzelnen Instrumenten automatisch zu regulieren und korrigieren, wenn sie aus aufnahmetechnischen Gründen verschoben und verändert wurden, es vermag leicht das charakteristische klangliche Gewichtsverhältnis zwischen einer — bleiben wir beim Beispiel — Oboe und einer Posaune herzustellen, auch wenn die Oboe in einer zehnfachen Vergrößerung erklingt. Die bewußte Anwendung dieser falschen akustischen Perspektive*) in der Grammophonpraxis bedeutet, wie gesagt, ein wunderbares Mittel, plastische Wirkungen aus Orchester und Chor herauszuholen. Aber eine geschickte »akustische Regie« wird nicht nur Instrumentalsoli und die — auf der Hand liegenden — melodischen Hauptlinien herausheben, sie wird auch Kontrapunkte, Nebenlinien, die infolge schlechter Instrumentation im Konzert nur schwach oder überhaupt nicht zu hören sind, so herauszuarbeiten verstehen, daß die Platte ein weitaus besseres Bild der musikalischen Struktur des Werkes gibt als die normale Konzertaufführung.**) Die erwähnte schlechte Instrumentation beruht oft auf der schlechten Abschätzung des klanglichen Gewichtes der einzelnen Instrumentalgruppen, meistens aber auf der Unkenntnis oder Nichtbeachtung der fundamentalen akustischen Tatsache, daß die tiefen Lagen fast aller Instrumente und aller Stimmen im Vergleich zu den mittleren und mäßig hohen

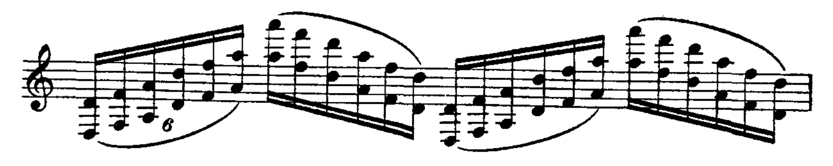
*) Die Anwendung dieser falschen akustischen Perspektive darf natürlich nicht zu einer Verzerrung der klanglichen Größenverhältnisse führen. Eine solche Verzerrung kommt zustande, wenn z. B. der Tierstimmenimitator, der, wie es die Leutchen in der Laubenkolonie so gerne haben, ein sentimentales Lied mit Nachtigallengezwitscher »illustrieren« soll, ganz nahe ans Mikrophon gestellt wird, während das Orchester im Hintergrund verbleibt. Die akustische Proportion zwischen Nachtigall und Orchester ergibt dann, auf die körperliche Erscheinungsform übertragen, die nette Vorstellung einer Nachtigall von der Größe eines ausgewachsenen Kalbes.

**) Ich kann mir vorstellen, daß eine spätere, entwickeltere Aufnahmetechnik den Orchesterraum in eine lautlos funktionierende Maschinerie verwandelt haben wird, die dem am Lautsprecher mithörenden Aufnahmeleiter die Möglichkeit geben wird, die Distanz jedes Musikers vom Mikrophon beliebig zu vergrößern oder zu verkleinern. Hat irgendein Musiker ein gewichtiges Solo zu spielen, so wird er vom Aufnahmeleiter vermittels eines Hebelgriffes näher ans Mikrophon herangeschoben, ist sein Solo beendet, so wird er lautlos wieder zurückgeschoben. Je nach Bedürfnis können auch ganze Gruppen solistisch konzertierender Musiker gleichzeitig näher ans Mikrophon herangeholt werden, wodurch deren Ensemble viel »unmittelbarer« auf der Platte klingt. Diese Maschinerie ergäbe ganz ungeahnte Möglichkeiten »akustischer Schattierungen«, und von hier aus wäre zu einer spezifischen Phonomusik, die mit vollkommen neuen Mitteln und Effekten arbeitet, nur mehr ein Schritt.

Lagen — die man nicht umsonst als die »guten« bezeichnet —, viel weniger substantiell und wirksam sind und für Ansatz und Entwicklung eines Fortetones oft gar nicht zu gebrauchen sind. Hauptsächlich die Holzblasinstrumente sind durch eine besondere Schwäche der tiefen Lagen »ausgezeichnet«. Wie oft aber begegnet man nicht in Partituren Stellen, in denen Flöten und Klarinetten vom Komponisten so verwendet werden, als ob deren Töne in sämtlichen Lagen und Registern von derselben dynamischen Verwendungsfähigkeit und akustischen Auswirkung wären! Nehmen wir an, das Partiturbild sähe — zusammengezogen — so aus:

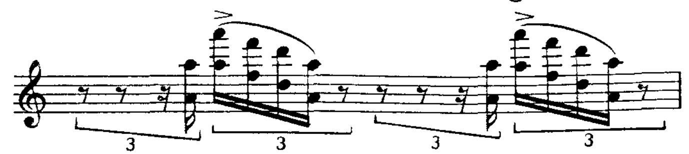


so erwartete der Komponist, neben den ff ausgehaltenen Akkorden des Orchesters, die Sextolenbewegung der Flöten und Klarinetten durchgehend und ununterbrochen zu hören. Auf dem Papier sieht's ja so aus, in Wirklichkeit, in der akustischen Wirklichkeit aber gehen die tiefsten Töne der Flöte und Klarinetten — und da können die vier braven Bläser noch so fortissimo in ihre Instrumente hineinblasen — im Orchesterlärm unter, und wirklich zu hören sind nur die hohen (im Beispiel eingeklammerten) Töne*) der Figuration, deren Charakter dadurch vollständig verändert wird; aus der ununterbrochen fließenden Bewegung:



*) Besonders die Flöte ist in ihren höchsten Lagen außerordentlich weittragend und von großer Durchschlagskraft, während ihre tiefsten Lagen »mehr Luft als Ton« sind, wenn man so sagen darf.

ist die in regelmäßigen Abständen wiederholte Figur:



geworden, deren höchste Töne in nicht gerade angenehmer Weise aus dem vollen Orchesterklang »herausspritzen«. Ich spreche in solchen Fällen von einer »*graphischen Instrumentation*« (auf dem Papier ist alles da) im Gegensatz zu der »*akustischen Instrumentation*«, die sich bewußt auf den Boden der physikalisch-akustischen Gegebenheiten stellt. Eine Stelle, wie die oben angeführte, ist in der gewöhnlichen konzertlichen Aufführung kaum zum Klingen zu bringen; läßt man das Orchester richtig ff spielen, so sind die tiefsten Töne der Flöten und Klarinetten nicht zu hören, dämpft man aber das Orchester — besonders das Blech — so stark ab, daß sie vernehmbar werden, so geht wieder der Fortissimocharakter der ganzen Stelle verloren. Bei der Plattenaufnahme jedoch ist nur eine kleine Änderung der Einstellung der vier Holzbläser zum Mikrophon notwendig und die Intention des Komponisten, im Konzert unerfüllbar, ist hier verwirklicht. Ähnlich ist es mit schlecht »instrumentierten« Chorsätzen a cappella. Ein Komponist schreibt vier elegante, mit allen Finessen einer auserlesenen Satzkunst gespickte Tonlinien, die natürlich Anspruch auf gleich starke Vernehmbarkeit erheben; in Wirklichkeit aber, d. h. wenn der Satz zum realen Erklingen gebracht wird, zeigt es sich sehr oft, daß dieses demokratische »Stimmenrecht« in der Musik — eben nur auf dem Papier steht. Am häufigsten stößt man auf den Fall, daß in einem fugierten Satz der Tenor aus thematischen Rücksichten hoch über die Altstimme geführt wird, wodurch er ein um so größeres klangliches Übergewicht über sie erhält, je mehr er sich seinen oberen glänzenden, der Alt seinen unteren tonschwachen Lagen nähert: Aus dem vierstimmigen Satz für das Auge wird — streckenweise — ein dreistimmiger Satz für das Ohr.*) Im vierstimmigen Satz für Männerchor ist jener Fall typisch, wo die Tenöre und der erste Baß ff in ihren besten Lagen singen, während der zweite Baß in seine tiefsten Lagen geführt wird. Mit diesen tiefsten Lagen des zweiten Basses hat es nun seine eigene Bewandtnis: Fast 80 Prozent aller zweiten Bässe in unseren üblichen Männerchören sind, sozusagen, »erste Bässe ohne Höhe«, das tiefe f (oder e) bringen sie wohl noch heraus, aber ohne jede Kraft und Fülle, es klingt matt, dünn, »fagottig«, ist keiner dynamischen Entfaltung fähig und nur für das Piano zu gebrauchen.**) So kommt es, daß man oft

*) Die einzige Möglichkeit, solche Stellen zum Klingen zu bringen, ist die in England allgemein übliche Praxis, bei tiefen Altstellen immer einige Tenöre im Einklang mitgehen zu lassen. Eine Praxis, die auch in Deutschland mehr ausgeübt werden sollte.

**) Bässe mit einer profunden, »schwarzen« Tiefe, die noch ein großes C klangvoll entwickeln können, sind bei uns selten. In Rußland habe ich oft — in einem Soldatenlager im Kaukasus, in einer Kirche in Moskau — ein schönes, klangvolles, orgeltonartiges Kontra-A gehört.

Männerchorkompositionen hört, deren Harmonien stellenweise »in der Luft hängen«, da die zweiten Bässe, die Träger der harmonischen Fundamente, infolge schlechter »Instrumentation« sich nicht durchsetzen können. In der Praxis gibt es für solche Stellen keine Retouchiermöglichkeit (es sei denn, man stellte eine der Größe des Chores entsprechende Anzahl »russischer Bässe« ein), in der Grammophonpraxis genügt wiederum die »perspektivische Vergrößerung«, um die fraglichen Stellen für das Ohr zu retten. Hier ist auch der Platz, eine allgemein verbreitete Ansicht über den Schallapparat richtig zu stellen. Man hört sehr oft Musiker die Meinung aussprechen, daß die Schallplatte nicht fähig sei, die tiefsten Töne des Orchesters mit genügender Stärke wiederzugeben. Diese Behauptung kann man mit jeder besseren Orgelaufnahme widerlegen. Die Platte gibt die tiefsten Töne der Orgel mit überraschender Deutlichkeit und Lautstärke wieder. Wenn also bei einer — technisch tadellos aufgenommenen — Orchesterplatte der Baß zu schwach zu hören ist, dann ist er eben — zu schwach instrumentiert! Und in der Tat zeigen die Partituren vieler Komponisten eine kolossale Überschätzung des klanglichen Gewichtes der Baßinstrumente, besonders der Baßgeigen. Es ist unmöglich, daß acht Kontrabässe und ein Kontrafagott — die Violoncelli spielen heute meistens Kantilene — einem modernen Orchester mit seiner riesigen Holz- und Blechbesetzung das klangliche Gegengewicht halten können. Es scheint niemand noch bemerkt zu haben, was für eine Mißgeburt der Kontrabaß in seinem tragikomischen Mißverhältnis einerseits zwischen Tiefe der Töne und Kürze der Saiten, andererseits zwischen Größe des Instrumentes und — durch Kürze und Schwäche des menschlichen Armes bedingten — Kleinheit des Bogens darstellt. Um als tadelloser Repräsentant des Streicherklanges in der Tiefenregion gelten zu können, müßte der Streichbaß wesentlich größer sein (die tiefste Saite, die E- bzw. C-Saite könnte dann viel straffer gespannt werden und würde dadurch deutlicher klingen), die Saiten müßten weiter vom Griffbrett abstehen, der Bogen müßte zirka 2 Meter lang sein, die Breite der Haare mindestens 5 Zentimeter ausmachen und der Spieler — ein Riese mit übermenschlichen Kräften sein! So wie der Kontrabaß heute ist und wohl auch, im großen und ganzen, bleiben muß, ist er, so paradox es klingt, ein Kantileneinstrument, aber kein wirksames Baßinstrument. Die Klassiker haben nicht umsonst dem Kontrabaß das Violoncello als ständigen Begleiter zugesellt, in den ff-Stellen gehen meistens noch die Fagotte, ja sogar oft noch die Bratschen mit. Zieht man noch die kleine Besetzung des klassischen Orchesters in Betracht, so erkennt man, wie richtig, im akustisch-physikalischen Sinne, die Alten gehört haben. Ich bin überzeugt und weiß aus Erfahrung, daß die Baßtöne einer in diesem Sinne instrumentierten Sinfonie ohne weiteres, ohne jede grammophontechnische Retouche, auf der Platte zu hören sind.*)

*) Die Orgel ist das einzige Instrument, dessen Skala in ihrem ganzen Umfang akustisch ausgeglichen ist; man sehe sich aber auch das Größenverhältnis ihrer Röhren an! Die Orgel erweist sich also auch im physika-

Ein anderes Schmerzenskind der Schallplatte ist — scheinbar — die Pauke. Nun, es ist wahr, die Platte hält sehr starke Schläge dieses Instrumentes nicht aus, da sie ein »Ausreißen« der Rillen verursachen.*) Aber ebenso wahr ist, daß die meisten Paukisten viel zu laut schlagen. Ich kenne die Orchester vieler Großstädte des In- und Auslandes, aber ich habe nur wenig Paukisten gesehen, die ein Gefühl für die stilistische Relativität der Vortragsbezeichnungen zu haben schienen. Die stereotypen Tonika- und Dominantschläge bei Haydn oder Mozart, meistens ohne jede rhythmische Selbständigkeit — bei Beethoven ist es schon anders! — werden oft mit einer Stärke und Wucht herausgehämmert, daß sie in einer kaum erträglichen Weise aus dem Orchesterklangbild herausfallen. Ich habe mich oft gewundert, daß auch die meisten Dirigenten nicht zu wissen scheinen, wie verschieden dasselbe Zeichen »ff« bei Haydn, Beethoven, Wagner und Strawinskij gerade für das Schlagzeug — wie auch für das Blech — ausgelegt sein will; anstatt die Paukisten dynamisch zurückzuhalten, fordern sie sie durch fortwährendes Winken, Fausteballen und andere heroische Gesten bei jeder einfachen Fortestelle zur größten Kraftentfaltung, zu geradezu widerlichen Lärmexzessen heraus. Ich kann mir vorstellen, daß auch ein geschmackvoller Paukist, des ewigen Herausforderns, des nimmersatten Begehrens »nach mehr« endlich müde, grimmig entschlossen zu seinen Korkschlägeln greift und dann hinhaut, daß die Wände wackeln!
Wenn auch hier das Grammophon, in seiner unbestechlich objektiven Enthüllung der akustischen Tatbestände, erzieherisch im Sinne eines akustisch richtigen Hörens wirkt, so ist das nur zu begrüßen.

* * *

Ich kam im Laufe meiner Untersuchung zu den Begriffen »graphische Instrumentation« und »akustische Instrumentation«. In einem speziellen Artikel will ich später einmal auf dieses in der Literatur bis jetzt kaum noch behandelte Thema näher eingehen. Im Zusammenhang mit der vorhin konstatierten Fähigkeit des Schallapparates, objektive akustische Tatbestände zu liefern, möchte ich hier noch kurz die Rolle aufzeigen, die der Wegfall jeglicher visueller Beeindruckung bei der Phonomusik, bzw. bei der Interpretation für die Schallplatte spielt.
Ich gehe von der Tatsache aus, daß viele ausgezeichnete Vortragskünstler auf der Platte bei weitem nicht so gut *wirken* wie in der *Wirklichkeit.* Das ist ein Beweis dafür, daß die Wirksamkeit dieser Künstler nicht so sehr auf der im Vortrag enthaltenen gedanklichen Komik und auf der stimmlichen Pointie-

lisch-akustischen Sinne als die »Königin der Instrumente«. Ihre kolossalen Pedaltöne sind die einzigen wirksamen Bässe in den tiefsten Tiefen der Musik. Die im Werden begriffene spezifische Phono- und Radiomusik wird sie zur Schaffung solider, übertragungsfähiger Fundamente heranziehen müssen.

*) Zu starke Schalleinwirkungen — gleichgültig ob sie von Natur aus so stark sind oder erst durch die Verstärkerröhren künstlich verstärkt wurden — beeinflussen die »Schreibweise« des Stichels in technisch ungünstiger Weise: Die Kurven, die er in das Wachs schreibt, werden zu scharf und eckig. Wenn die Platte gespielt wird, schleift die Nadel, die in rasendem Laufe allen Windungen der Schallrille folgen muß, die Ecken der Kurven zu rasch ab, sie »reißen aus«.

rung, als auf der mimischen und gestischen Darstellung beruht. Ein Ausspruch, ein Wort, ein Tonfall bekommt bei ihnen erst durch eine Gebärde, eine Geste, einen Blick, ein Augenzwinkern jenen undefinierbaren komischen Sinn, jene tiefere humoristische Bedeutung — siehe Grock —, die die explosive Lachwirkung bei den Zuhörern, die hier viel mehr Zuschauer sind, auslösen. Wenn so beschaffene Künstler auch auf der Platte Erfolg haben, so beruht dies zum großen Teil auf der Tatsache, daß durch das »akustische Porträt« dieser Künstler im Plattenhörer ergötzliche Erinnerungsbilder visueller Natur hervorgerufen werden. Eine kurze, aber intensive Beschäftigung mit der Grammophonaufnahmetechnik hat mich erkennen lassen, daß auch bei jeglicher Art von Musik-Interpretation die visuelle Beeindrückung eine große Rolle spielt und daß das Auge am Musikgenuß vieler Musikenthusiasten einen von ihnen kaum geahnten Anteil hat. Ich habe Dirigenten kennen gelernt, deren Erfolg zum großen Teil auf ihrer manchmal wirklich fabelhaften Fähigkeit, Musik gestisch, mimisch, ja, ich möchte sagen, tänzerisch auszudeuten, beruht. Was bei solchen Interpretationen dem primär Musikalischen in der Komposition zuwiderläuft oder — zufällig — nicht mit ihm konform geht, erlebt auf der Platte, bei der jede visuelle Unterstützung oder Beeinflussung wegfällt, seine unweigerliche Entlarvung. Ein übertriebenes Rubatospiel, das im Konzert durch eine elegante, wirkungsvolle Gestik des Dirigenten vielleicht plausibel und erträglich gemacht wird, ja von manchen als »geistreich« und »persönlich« gepriesen wird, wirkt auf der Platte, die nur die von jeder Optik abgelösten, nackten musikalischen Tatsachen gibt, willkürlich, unruhig, mit einem Wort, häßlich. Eine allzu feierliche, pathetische Zelebrierung des Trauermarsches aus der Eroica, die mit weihepriesterhaften, philosophisch-weltschmerzlerischen Taktiergebärden glaubhaft gemacht werden soll, erweist sich auf der Platte als weiter nichts als eine unmusikalische Verschleppung. Auf der anderen Seite findet auch der fast allgemein gewordene Brauch, die klassischen Allegrosätze aus reißerischen, effekthascherischen Gründen in einem rasenden Tempo herunterzudirigieren, keine Gnade vor der unerbittlichen Objektivität der Schallplatte: Sie zeigt, daß diese strampelnde Temperamenthaftigkeit, diese strotzende Brio-Tuerei bloß eine musikalisch unbrauchbare Schluderei liefert. Wenn ein Dirigent nach atemraubendem Vorwärtsstürmen die steile Klimax erreicht hat, wenn er sozusagen mit letzter Kraft und grimmiger Gebärde zum letzten Schlag — vor der Generalpause — ausholt! und dann wie ermattet die Arme sinken läßt und dann — während das erschütterte Publikum kaum zu atmen wagt — lange, lange zögert, ehe er das Zeichen zum Weiterspielen gibt — — — oh, das ist stimmungsvoll, das ist gewaltig, das ist groß! Aber auf der Platte ergibt das ganze anstrengende Manöver nur ein stimmungmordendes Loch! So kann man sagen, daß die Schallplatte eine »akustische Röntgenaufnahme« ist, die nicht nur durch die instrumentale Epidermis hindurch den thematischen Kern einer Komposition, son-

dern auch die nachschaffende Tätigkeit des Dirigenten durchleuchtet und durchschaut.
Die Ergebnisse dieser Untersuchung lassen sich in folgender Formulierung zusammenfassen: *Für die Schallplatte eignet sich besser eine mehr objektive Darlegung des rein musikalischen Geschehens als eine durch subjektive Umbiegung des thematischen Sachverhaltes gekennzeichnete Interpretation oder als eine, deren Wirkung aus anderen als aus rein musikalischen Sphären sich herleitet.*

MECHANISCHE ORGEL

VON

ERICH KATZ-FREIBURG i. Br.

Zweimal im Jahre ist in unserer Stadt Messe. Auf einem großen Kirchplatz des Arbeiterviertels steht dann Karussell an Karussell, und während das Auge dem Rhythmus des Lichtes und der Bewegung folgt, bricht eine Flut von Tönen über das Ohr herein. Eine großartige Sinfonie von verwirrender Vielfalt des Klanges, und von einer Wirkungskraft, der sich nur die hoffnungslos Blasierten entziehen. Aber alle anderen, alle Menschen und alle Kinder, packt es stets von neuem.
Dann geht man näher. Es gibt da jede Art von Spielwerken; von den kleinsten Leierkästen bis zu den großen Orchestrions, die die Maße ausgewachsener Orgeln haben. Allerhand Figurenwerk ist an ihnen in Bewegung, schattenhafter Nachklang von Rokokospielereien: ein Kapellmeister im Gewand der Zeit Mozarts schlägt den Takt und wendet ab und zu den Kopf; vier Jungfrauen, rechts und links von ihm, schlagen mit kleinen Klöppeln gegen die Schellenglocken, die sie tragen. Hinter diesem Mechanismus, der durch Drähte direkt von einem kleinen Blasebalg aus bewegt wird, steht das eigentliche Werk, einige Pfeifenreihen, meist aus Holz, und zahlreiches Schlagzeug. Eine laufende Rolle, in die in regelmäßigen Reihen und seltsamen geometrischen Figuren Löcher gestanzt sind, ist die Klangseele des Apparates. Die einzelnen Musikstücke folgen einander fast pausenlos und ohne Übergang; durch lange Zeiträume auch ohne Wiederholung in der Abfolge.
Wenige Schritte entfernt von diesem Platze befindet sich die große Fabrik,*) in der als Spezialität mechanische Orgeln hergestellt werden. Nicht solche, wie wir sie auf der Messe sehen, sondern ihre vornehmeren Geschwister; Orgeln für Haus, Konzert und Kirche, die sich von anderen Orgeln nur dadurch unterscheiden, daß eine Vorrichtung in sie eingebaut ist, die, *neben* dem gewöhnlichen Handspiel, auch ein mechanisches Spiel ermöglicht. Diese

*) Die Firma M. Welte & Söhne in Freiburg hatte die Freundlichkeit, mir ihre Instrumente vorzuführen.

Vorrichtung nimmt in dem großen Maschinenwerk der Orgel nur einen verhältnismäßig kleinen Platz ein. Denn was einem mit oberflächlicher Traditionsgesinnung angefüllten Betrachter vielleicht zunächst als »Entweihung« der Orgel erscheint, das erweist sich in Wirklichkeit fast als sachliche Kongruenz. Das Wesen und die Entwicklung der Orgel beruht ja von Anbeginn an, und stärker als bei jedem anderen Instrument, auf Mechanisierung; eben daher kam es, daß die Orgel jene mit geringstem Kraftaufwand regierbare Fülle der Wirkungsmöglichkeiten erhielt, die sie zur »Königin der Instrumente« werden ließ. Der Begriff »mechanische Orgel« ist also beinahe ein Pleonasmus: dies muß man sich von vornherein klar machen. Im engeren Sinne allerdings wenden wir ihn erst dort an, wo auch der letzte Schritt zur Mechanisierung getan ist, wo nicht mehr der Mensch, sondern das Werk »von selbst« spielt.

Zwei Arten der Reproduktionstechnik sind dabei grundsätzlich zu unterscheiden. Die eine ist noch ziemlich jung, seit etwa zwei bis drei Jahrzehnten bestehend, und beruht, wie Kamera und Schallplatte, auf dem Prinzip der *Aufnahme.* Ein Spieler spielt in einen Aufnahmeapparat »hinein«; der Apparat fixiert das Spiel durch Lochung einer Rolle, wobei durch entsprechende Hilfslochungen alle Vortragsnuancierungen und selbst die Registrierung festgelegt werden können. Die Rolle, gleichsam das Negativ der Aufnahme, oder die von ihr hergestellten Vervielfältigungen ergeben im umgekehrten Weg dann wieder das genaue Klangbild des Musikstückes, so wie der Spieler es spielte, mit allen Feinheiten und subjektiven Eigenheiten seiner besonderen Wiedergabe. Statt von der Klaviatur aus wird das Orgelwerk von der durch die Löcher der Rolle strömenden Saug- oder Druckluft betätigt. In der Wirkung ergibt sich demgemäß gegenüber einer handgespielten Orgel mit pneumatischer Traktur kaum ein Unterschied. Ein geringerer in jedem Falle als bei dem mechanischen *Klavier*, bei dem diese Aufnahmetechnik zuerst angewandt und darnach auf die Orgel übertragen worden ist: denn beim Klavier stellt das pneumatische Prinzip ein ganz neues und dem ursprünglichen wesensfremdes dar; außerdem entfällt bei der Orgel die Dynamik des Anschlages, die der mechanischen Klavierreproduktion eine der Hauptschwierigkeiten bot und stets nur Annäherungslösungen erlaubt.

Die andere Art der Reproduktionstechnik ist älter, aber man spricht erst seit wenigen Jahren wieder von ihr. Wir finden sie mit Vorliebe bereits im 18. Jahrhundert; jeder weiß von den Stücken, die Mozart für solche mechanischen Orgeln komponiert hat, und wer ein mechanisches Orgelwerk der damaligen Zeit einmal im Original sehen will, der besuche das Ludwigsburger Schloß, wo ein im Klang entzückendes Miniaturexemplar erhalten ist. An die Stelle von Stiftwalze und Uhrwerk trat später die pneumatische Technik, so wie ich sie oben beschrieben habe. Nur mit dem Unterschied freilich, daß es sich hier nicht um Spiel*aufnahme* handelt, sondern daß die Löcher der Rollen, nach Vorzeich-

nung, direkt gestanzt werden. »Vortrag« im eigentlichen Sinne gibt es dabei also zunächst nicht; von der Möglichkeit, Farb- und Klangabstufungen oder Tempoverschiedenheiten in die Musik hinein zu bringen, hat man, abgesehen natürlich von groben Gegensätzlichkeiten, kaum Gebrauch gemacht, weil in der Sphäre dieser mechanischen Musikwerke kein Bedürfnis dafür vorhanden war. Denn es ist ja die Sphäre der Orchestrions auf dem Jahrmarkt: *sie* sind die — robusteren — Nachfolger der alten Rokokoorgeln.

Seit wenigen Jahren erst, sagte ich, spricht man wieder hiervon. Man hat nämlich dies ältere Prinzip auf die Kunstorgel zurück zu übertragen versucht. Ein interessantes Beispiel dafür, daß technischer Fortschritt und stilgeschichtliche Entwicklung zweierlei sind, zumindest nicht in so äußerlicher Weise einander bedingen, wie es oft den Anschein hat. Was bislang als besonderer Fortschritt verkündet war und als solcher nicht nur technisch, sondern, von der Perspektive eines Zeitalters der größten Schätzung virtuoser Individualreproduktion gesehen, auch musikalisch erscheinen mußte: die Möglichkeit, alle Nuancierungen eines menschlichen Spiels auf mechanische Weise zu kopieren, einen *fast naturgetreuen Ersatz* für jenes zu bieten — das wurde einem neuen Musikempfinden zum Ballast. Folgendes etwa geschah: ein Komponist der Gegenwart hörte eine seiner Kompositionen in der mechanischen Reproduktion eines Welte-Mignon-Klaviers, gespielt von einem bekannten Pianisten; aber er war keineswegs befriedigt. Nicht, weil der Pianist womöglich schlecht gespielt hätte, oder weil die Wiedergabe schlecht gewesen wäre; sie war vielmehr ausgezeichnet und so originalgetreu, daß das Spiel des Pianisten leibhaftig wiedererstand, mit allen Feinheiten seiner *individuellen Auffassung*. Gerade *dagegen* indessen sträubte sich die Musik, die da gespielt wurde. Sie widerstand einer Reproduktion von »individueller Auffassung«; sie forderte eine Wiedergabe, die nichts »hineinlegte«, die streng und rein war und einfach gesetzlich. Kurzum als Ideal: die nur-mechanische Wiedergabe, ohne das Medium des Interpreten. Der Komponist, es war Paul Hindemith, zeichnete selbst die Notenrollen — die Lochung ergibt eine bildhaft-ornamentale »Notenschrift«, die dem Auge stärksten Eindruck hinterläßt: man kann aus ihren Formen Musik fast unmittelbar lesen — und so schloß sich ein Kreis der Entwicklung. Es sind die Anfänge einer neuen, rein mechanischen Musik, die nicht als *Ersatz* menschlichen Spiels, sondern als *Eigenwert* besonderer Art gelten will.
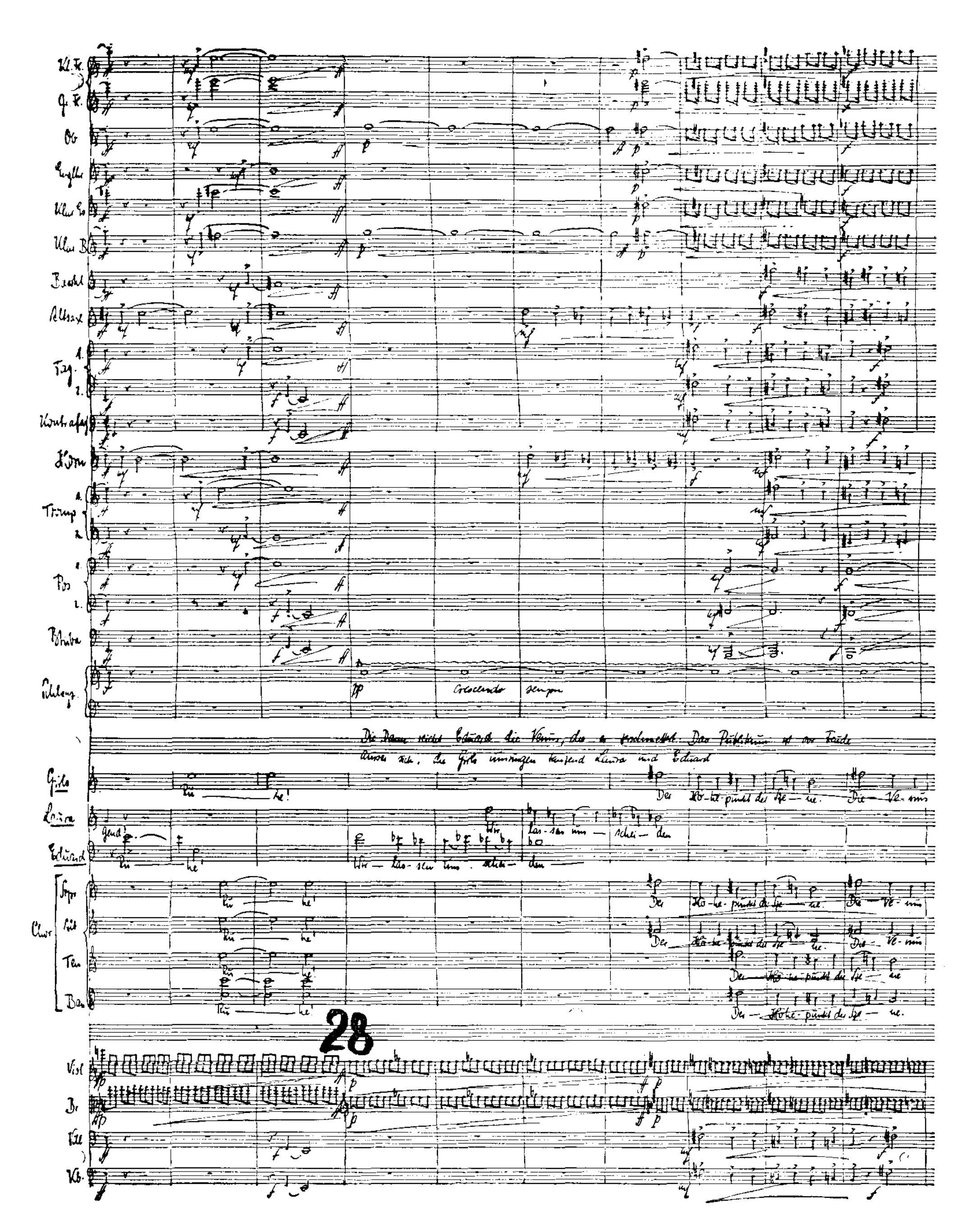
Um diesen Eigenwert und seine Beziehung zur *Orgel* näher zu charakterisieren, ist es nötig, hier ein paar allgemeine Worte über das Verhältnis von *Musik und Maschine* einzufügen. Ein Verhältnis, dessen Inhalt und Bedeutung vielfach mißverstanden worden ist; man hat, wie stets, Aktualität rasch in Schlagworte umgeprägt, die wiederum die entsprechende Reaktion auslösten, und von beiden Seiten mehr neben der Sache als zur Sache selbst geredet. In einem Artikel, der sich im übrigen mit Recht gegen gewisse Gefahren der mecha-

nischen Übertragung und Vervielfältigung von Musik wendet,*) las ich kürzlich den Satz: »die Maschine ist ein Produkt von Dreck und Feuer, und wer an die Maschine glaubt, der glaubt an den Dreck.« Das ist, Verzeihung, reine Demagogik. Denn der Mensch besteht auch aus Dreck, wie schon in der Bibel steht, und dennoch glauben wir an den Menschen. Wir glauben eben nicht an das, was Dreck an ihm ist, sondern an — das andere. Nun gehöre ich gar nicht zu jenen »romantischen Anti-Romantikern«, die stets von der »Seele« der Maschine schwärmen, die Maschine also selber vermenschlichen. Sondern ich meine nur, bei ganz einfacher Überlegung: jede Maschine verwirklicht in ihrer Gestalt die Dienstbarmachung von *Naturkräften* und *Naturgesetzen* durch den menschlichen Geist. Was wir an der Maschine bewundern, ist die durch den menschlichen Geist gebändigte, geformte Naturkraft. Es handelt sich freilich in Wahrheit um mehr oder vielmehr um etwas ganz anderes noch, als um bloße Bewunderung. Der überwältigende Eindruck der Naturkraft gerade auch als geistig gebändigter und geformter resultiert aus ihrem Charakter des *Übermenschlichen.* Denn wir kennen die *Gesetze* der Mathematik, aber sie sind uns nicht mehr als eine Welt des Gleichnisses; wir kennen die *Wirkung* einer Naturkraft, beispielsweise der Elektrizität, aber wir wissen nichts zu sagen über ihr *Wesen.* So sind wir wohl fähig, aus Gesetz und Kraft die vorberechnet wirkende Gestalt der Maschine zu bauen: aber ihr Bewegungsablauf ist uns darum nicht weniger groß und fremd, steht als ein Übermenschliches über der Kleinheit unseres Ich-Gefühls.

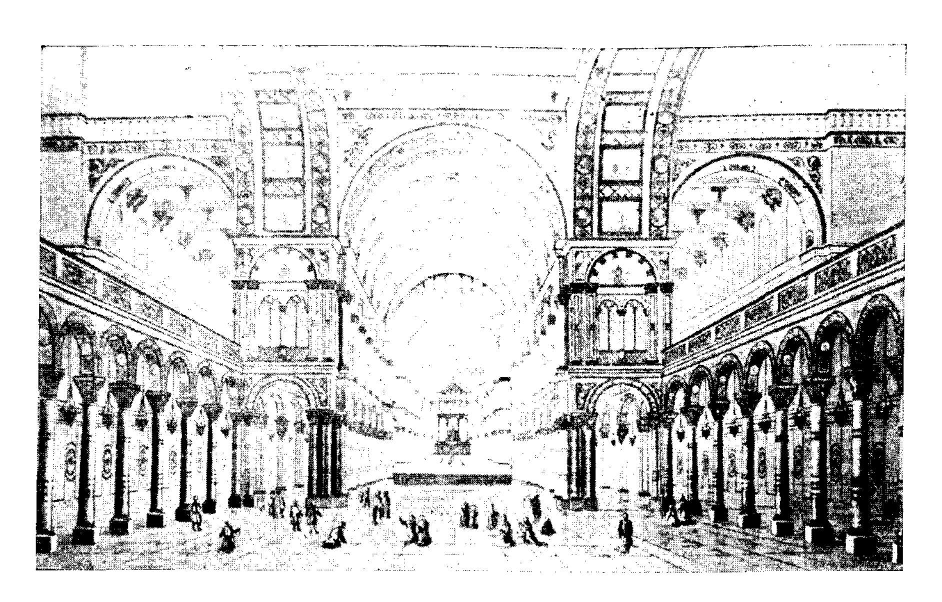
So betrachtet, ist die Maschine nicht Symbol für eine Anbetung der Materie, oder dergleichen Unsinn; sondern sie ist, über ihre Zweckhaftigkeit hinaus, Ergebnis aktiver und *schöpferischer* Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur und ihren Kräften, einer Auseinandersetzung, die allerdings nicht von heute und gestern ist, sondern die gesamte Entwicklung der Menschheit mitbestimmt hat. Und die ebenso auch das *künstlerische* Schaffen des Menschen stets mitbestimmt hat, in mannigfachster Wechselwirkung und Parallelentwicklung dazu steht, mittelbar in der Formung sinnvoller Werkzeuge und unmittelbar als ein gleichartiger innerer Antrieb wirksam ist. Die »Starrheit« des »Maschinenmäßigen« ist die gleiche wie die, die wir in allen Kunstäußerungen wiederfinden, welche einen kollektivistischen Gehalt ausprägen und auf das Typische statt auf die persönliche Ausdrucksgeste gerichtet sind. Nichts ist einer maschinenmäßigen Bewegung verwandter als der echte, noch naturverbundene Volkstanz in der unbedingten Präzision seiner Rhythmik und in den völlig festen Formen seiner Figuren, deren Starre oft noch durch das Tragen von Masken verstärkt wurde. Diese Starre ist nicht Leblosigkeit, sondern höchste Stilisierung von Leben, dem primitiven Menschen Selbstschutz, dem späteren Zwang zur Selbstentäußerung im vitalen und geistigen

*) *Hermann Erpf,* »Die Musik ›im Zeitalter der Maschine‹«, erschienen in der Zeitschrift »Musik im Leben«, Aprilheft.

Sinne. Es ist gar kein Zufall, daß Tanz- und Volksmusik und Maschine, daß selbst Gemeinschaftssingen und Maschine, also doch Dinge, die scheinbar voneinander fernsten Welten angehören, heute in gleicher Weise am Aufbau neuer Musik beteiligt sind: hier, wo der Überlegung vielleicht immer Widersprüche auftauchen werden, gibt es dennoch Verbindungen, die dem Schaffenden deutlich fühlbar und ohne weiteres selbstverständlich sind.
Von hier aus allein ist auch der Begriff einer maschinenmäßigen Musik zu reinigen und, als eine bestimmte Stilmöglichkeit unter anderen, zu rechtfertigen. Musik, bei der ein überpersönlicher Ausdruck in Bewegungskraft und Formgesetz stärker in Erscheinung tritt als der Ausdruck subjektiv-menschlichen Gefühls, den der populäre Sprachgebrauch meist schlechtweg »Ausdruck« nennt. Musik, die man darum nicht nur mit den Schlagworten »sachlich«, »objektiv« oder ähnlichen, sondern sogar als »ausdruckslos« zu bezeichnen pflegt. Maschinenmäßig ist aber nicht etwa schon eine Musik oder überhaupt eine Kunst, die sich — das ist der häufigste Irrtum — lediglich mit dem Gegenstand »Maschine« in irgendeiner Weise, sei es programmatisch, sei es hymnisch, auseinandersetzt. Die Orgel nun, als die bisher vollkommenste Musikmaschine, ist dasjenige Instrument, das seinem Wesen nach der ebengenannten Musik das am meisten entsprechende sein muß. Und auch stets war. Denn es wird von hier aus klar, warum die Orgel in ihrer Geschichte fast immer nur die »strengen« Formen duldete und bildete, auch warum sie, in der Begrenztheit gegenüber allem Menschlich-Ausdrucksvollen und andererseits der Weite ihrer »objektiven«, übermenschlichen Ausdrucksmöglichkeiten zum gegebenen Kultinstrument wurde, zum Instrument »kirchlichen« Charakters. Es wird die innere Unmöglichkeit ihrer Situation im 19. Jahrhundert klar, und ebenso, warum sie gerade heute wieder von den verschiedensten Seiten her in unser Gesichtsfeld treten mußte. Und es wird schließlich klar, daß auch für eine mechanische Musik, nun im engeren Sinne, eben die Orgel prädestiniert sein muß. Hier ist unbedingt ein Weg, der über die bisher vorliegenden Einzelfälle — die Donaueschinger Ballettmusik Hindemiths und seine Filmmusikversuche für Baden-Baden — hinaus weitergeführt werden kann.
Doch da kommen wir freilich an ein etwas dunkles Kapitel. Für die *praktische* Möglichkeit solcher Weiterführung sind nicht absoluter Wert und Sinn der Sache maßgebend, sondern Bedürfnis, Absatz und Wirtschaftlichkeit, die als Zwangsregulatoren hemmend oder fördernd hinter der Entwicklung stehen. Wie ist es damit? Ich gebe nach Katalogen einige Zahlen über das *Aufnahme*repertoire der mechanischen Welte-Philharmonie-Orgeln. Auf ungefähr tausend Rollen entfielen darnach etwa zwanzig Prozent Originalorgelwerke, und von diesen wiederum besteht der überwiegende Teil aus reinen Konzertnummern moderner Orgelvirtuosen, meist von diesen selbst gespielt oder auch improvisiert. Alles andere sind Bearbeitungen, die sich wesensmäßig in nichts von jenen unterscheiden, welche das Hauptrepertoire der Salon- und Kaffee-



Eine Partiturseite aus Paul Hindemiths Oper »Neues vom Tage«, aus dem 10. Bild (stark verkleinert)



Bühnenbild zu »Robert der Teufel«
von Joseph Mühldorfer



Bühnenbild zu »Alkestis« von Egon Wellesz
Entwurf von Heinz Grete

Aus „Das Mannheimer National-Theater. Ein Jahrhundert deutscher Theaterkultur im Reich“
von Ernst Leopold Stahl. Verlag: J. Bensheimer, Mannheim

hausmusik ausmachen. Es wird interessieren, daß z. B. unter den bearbeiteten Komponisten Wagner weitaus an erster Stelle steht (über vierzig Nummern), dem Mendelsohn mit zweiunddreißig, Beethoven und Schubert mit fast dreißig folgen. Daß in der Wiedergabe alle Spielhilfen, die sich um ein »ausdrucksvolles«, »seelenvolles« Spiel bemühen, bevorzugt sind, bedarf darnach keiner Bestätigung weiter. Was hat nun dies mit dem *Wesen* mechanischer Musik, mit den obenberührten Fragen zu tun? *Nichts.* Ich sehe hier ab von dem kleinen Prozentsatz originalwertiger Rollen, ich sehe ab von der Frage der archivalischen und eventuell pädagogisch-instruktiven Bedeutung, die der Vergleich des Spiels großer Organisten haben kann; dies gehört in ein anderes Fragegebiet, hat dort seinen positiven Wert. Darüber hinaus aber liegt in der Tat nichts weiter vor als das Surrogat eines Surrogates, eine in mancherlei Hinsicht vielleicht interessante und nicht unwichtige, musikalisch indessen völlig belanglose, allenfalls peinliche Angelegenheit. Dennoch darf man niemanden dafür verantwortlich machen; und es nützt gar nichts, mit ästhetischem Hochmut die Augen vor diesen Dingen zu verschließen und sie einfach abzuurteilen. Die Zahlen zeigen nichts weiter auf als den tatsächlichen, heute zwar nicht mehr allein gültigen, aber doch immer noch vorwiegenden Zustand des Musikbedürfnisses — selbst bei jener vielfach als Kulturbewahrer und Kulturmäzen sich fühlenden, sozialen Oberschicht, für die ausschließlich ja der Luxus einer Hausorgel in Frage kommt. Die Industrie und selbst das Schaffen, sofern es, wie heute, aus der Isolierung herausstrebt, muß mit diesem Bedürfnis rechnen; und überdies — aber das ist ein sehr weites Feld und kann hier nicht weiter verfolgt werden — hat sich Unterhaltungsmusik niemals um ästhetische Bedenken gekümmert und das musikalische Gut ihrer Zeit oder öfter noch einer im Verhältnis zu ihr eben vergangenen Zeit stets mehr oder weniger skrupellos für ihre Zwecke verwendet. Wichtiger ist die aus solcher Situation resultierende Gegenfrage: wo und in welcher Form wird Bedarf sein für eine *echte* mechanische Musik in dem Sinne, wie sie die Beispiele Hindemiths anregen? Diese Frage ist jetzt noch *nicht* zu beantworten. Die musiksoziologische und auf der anderen Seite die musiktechnische Umschichtung der Gegenwart ist für uns, die wir mitten darin stehen, weder in ihren Gestalten und Ausmaßen noch in ihren Inhaltsmöglichkeiten übersehbar. Es ist durchaus müßig, zu prophezeien, welche Rolle Musik im Kult, im Tanz, im Spiel, in Theater und Film der Zukunft haben wird und haben kann. Nur eins scheint mir sicher: so gewiß das Singen und jedwedes aktive Musizieren als erstes bleibt und bezeichnenderweise gerade heute wieder an echter Lebendigkeit wächst — so gewiß wird der Mensch weiter und notwendig darnach trachten, Geschaffenes auch außerhalb seiner selbst darzustellen; tönend bewegte Formen als sinnliche und als geistige Macht empfinden, neben sich und über sich, auf dem Jahrmarkt wie in der Kirche und wo sonst immer er in ein unmittelbares Verhältnis zu Musik treten mag. Überall dort kann auch der Ort sein einer Musik für mechanische Orgel.

ZUR DIDAKTIK BEIM STREICHINSTRUMENT-SPIEL

VON

OSKAR ROHNE-BERLIN

Besteht für den Beruf eines Privatlehrers, des Musiklehrers im engeren Sinne, heute eine Notwendigkeit? Erfüllen die Schulen, Hochschulen sowie die privaten Institute in der bestehenden Form alle Anforderungen der Bildungshungrigen?

Um zu einer eindeutigen Erkenntnis der Sachlage zu gelangen, müssen wir die Bestimmung der Schule und die Aufgabe des Privatlehrers, wie wir sie sehen, kurz charakterisieren. Ziel und Zweck der Schule ist der Serien-Mensch; Aufgabe des Privatlehrers, die Gestaltung der Persönlichkeit. Bildungstheorien, wie sie z. B. von Kerschensteiner (Theorie der Bildung) und Eggersdorfer (Jugendbildung) aufgestellt worden sind, können in Schulbetrieben nur unvollkommen verwirklicht werden. Im Klassenunterricht hat der Mitschüler sich der Gesamtheit ein- und unterzuordnen. Es ist praktisch unmöglich, den einzelnen völlig seiner individuellen Anlage gemäß zu behandeln.

Der Orchestermusiker muß als Mitglied des Klangkörpers auf die Betätigung und Verwirklichung seiner individuellen Auffassung eines Musikstückes verzichten. Einen ähnlichen Verzicht leistet der eigenartige Schüler zugunsten seiner Mitschüler. Die Gefahr der Unterdrückung liegt nahe; sie dürfte jedoch nicht immer entwicklungshemmend sein, sie kann in einzelnen Fällen sogar fördernd wirken. Die Persönlichkeit im Schüler meldet sich frühzeitig, ihre aktive Gestaltung aber bewirkt er im allgemeinen erst in viel späteren Jahren. Hier liegt nach unserer Meinung das Feld für eine fruchtbare Betätigung des Privatlehrers, der dem suchenden Schüler bereits im Anfangsstadium seiner Entwicklung zur Persönlichkeit helfend und beratend zur Seite stehen kann. Wie sieht nun die Kehrseite der Medaille aus? Was geschieht, wenn der Schüler an einen unfähigen Privatlehrer gerät? Die Gefahr ist hier viel geringer, denn er hat die freie Wahl. »Für Persönlichkeit hat der Schüler sehr früh eine feine und bestimmte Empfindung«, schreibt Matthias in seiner praktischen Pädagogik. Um ein richtiges Urteil zu fällen, ist nicht immer ein umfassendes Wissen nötig. Der Instinkt leitet ebenso sicher wie die Erfahrung. Dem Suchenden können Irrwege nicht erspart bleiben; dafür gelangt er zu Ausblicken und Einsichten, welche den auf geebneten Wegen Dahinschreitenden ewig verschlossen bleiben müssen. Zu steilen Höhen führen nur Bergpfade. Bei den staatlichen Nachprüfungen für die Lizenzerteilung an private Musiklehrer müßte demnach von anderen Gesichtspunkten ausgegangen werden. Nicht die allgemeinen Kenntnisse sollten ausschlaggebend sein, hier kommt

es auf das besondere, eigenartige Können an. Der Entschluß der maßgebenden Behörden, in diesem Sinne zu prüfen, würde die Möglichkeit zu einer ersprießlichen Zusammenarbeit der Schule mit dem Privatlehrer schaffen. Bis vor wenigen Jahren war der Unterricht im Instrumentenspiel für den Privatlehrer eine einfache Angelegenheit. Für jede Art der Musikinstrumente war eine große Auswahl von Schulen und Etüden vorhanden und es war nicht viel mehr nötig, als dem Schüler bestimmte Anweisungen für die mechanische Ausführung der Spielbewegungen (Griffe) zu geben. Diese Methode ist unzulänglich geworden. Betrachten wir die verschiedenen Bestrebungen der letzten Jahre, wie sie z. B. die Autoren Kosnick, Bardas, Pestalozzi, Johnen, zu verwirklichen suchen, so ist festzustellen, daß für die Spieltechnik Umgestaltungen grundlegender Art zu erwarten sind. Es ist evident, daß die vertiefte Forschung auf allen Wissensgebieten nicht ohne Einfluß auf die instrumentelle Technik bleiben konnte.

Die allmähliche Durchgeistigung, kapillarenmäßige Verfeinerung und Entfaltung aller Zweige unseres Kulturstammes mußte zu einer dauernden gegenseitigen Berührung führen.

Unsere Kenntnisse der physiologischen Vorgänge sind feiner geworden; neue Beziehungen sind gegeben, die bei der Aufstellung von Bewegungs-Systemen zu beachten sind. Deshalb muß jede neue Methode, die erfolgreich sein will, sich dem Zeitgeist einpassen, d. h. es muß der jeweilige Stand der Wissenschaften und Künste berücksichtigt, es müssen die Zusammenhänge erkannt und nutzbar gemacht werden.

Die Blütezeit der Handfertigkeiten ist von dem Zeitalter der Maschine abgelöst worden. Waren früher komplizierte Handgriffe für die Herstellung einfacher Objekte erforderlich (z. B. beim Weben), so werden heute einfache Handgriffe für die Auslösung komplizierter Vorgänge an der Maschine benötigt.

Vereinfachungen dieser Art sind für die Behandlung der Musikinstrumente nicht erdacht worden. Die mechanischen Musikinstrumente kommen für den Künstler nicht in Betracht.

Für die Spielbewegungen wird somit der umgekehrte Weg der Maschine einzuschlagen sein. Wir müssen uns über die komplizierten Vorgänge in unserem Körper genau informieren, damit unsere Bewegungen im Raum fehlerlos ablaufen.

Die Technik des Instrumentenspiels ist ein Handwerk; wir müssen damit rechnen, daß ihre Bewältigung heute mehr Zeit und Geduld, mehr Liebe zur Sache beanspruchen dürfte als in vergangenen Perioden.

Das Geheimnis des Erfolges ist dasselbe, wie vor Zeiten: warten können. Treibhauskulturen sind, in eine andere Umgebung gebracht, nicht lebensfähig. Deshalb sollte nicht auf den äußeren und schnellen Erfolg gesehen werden. Der Rhythmus der Innenwelts-Bewegungen bei den verschiedenen Persönlich-

keiten ist ein anderer. Die innere Reife ist der wichtigere Anteil, ist ihre Voraussetzung. Die Zeit wird zum imaginären Begriff.
Vor vielen Jahren hat ein Künstler behauptet, man müsse ein Konzert siebenzigmal durchspielen, um es reif für den Vortrag zu machen; grundlegende Wandlungen in dieser Auffassung einer Didaktik sind in der Musikpädagogik nur vereinzelt anzutreffen. Wir möchten besonders auf die Arbeit Heinrich Kosnicks »Lebenssteigerung« (Delphin-Verlag, München) hinweisen.
Gleiche Ursachen werden immer identische Wirkungen auslösen; jede Bewegung (Arbeit) muß zufolge des Trägheitsprinzips in der begonnenen Richtung fortgesetzt werden; es genügt also nicht, besagtes Konzert siebenzigmal zu üben, es wird auf Grund der mathematischen Progression siebenzigmal x gespielt werden müssen, denn der Weg führt weiter — ad absurdum. Wir erinnern an die Tabakspfeife Immanuel Kants.
Mechanisches Üben — die Wiederholung gleichartiger Bewegungen bis zur Ermüdung — führt zu keiner gesteigerten Gestaltung; es bewirkt den Übergang zur Gewohnheit. Deshalb ist es durchaus verständlich, daß man ebensowohl auf diesem Wege zu Erfolgen kommen kann, wenn man ernsthaft bemüht ist. Überhaupt sollten Lehrer oder Systeme nur dann gewechselt werden, wenn man aus einer inneren Not dazu getrieben wird.
Für die organische Gestaltung des Unterrichts müssen wir jene Vorgänge in unseren Bauplan miteinbeziehen, die uns beim Erleben eines Ereignisses erfüllen. Diese werden wir immer wieder nur als Erschütterungen, ein Aufgewühltwerden, als Steigerungen unserer Innenwelts-Bewegungen, als Revolution, Chaos erfühlen können. Die Idee des Erlebten wird uns bewußt, nachdem das Ereignis verklungen ist. Dieses erlebte Ereignis kann in uns nicht ausgelöscht werden; es wurde in den Rhythmus unseres Innenwelt-Geschehens eingeordnet.
Unser Weg beim Instrumental-Unterricht ist somit klar vorgezeichnet: die bewußte Hinführung der Spielbewegungen zum Unbewußten unter Mitwirkung der seelischen Kräfte.
Bei dem nun folgenden Schema wird die Schematisierung vermieden, indem wir uns nur mit dem elementaren Anfang ausführlich beschäftigen werden. Die weitere Gestaltung soll unter tätiger Anteilnahme des Schülers selbständig aufgebaut werden; sie wird, entsprechend der Persönlichkeit des Lehrers, immer verschieden ausfallen.
Die ersten Unterrichtsstunden sind von eminenter Bedeutung für den späteren Ausbau der Technik. Fehler, die beim Beginn gemacht werden, erfordern viel Mühe und Arbeit zu ihrer Beseitigung. Darüber kann eine kostbare Zeit verloren gehen.
Die Bewegungsfolgen müssen organisch aufgebaut werden. Möglich ist das nur dann, wenn wir in die Lage versetzt werden, eine Bewegung als die Befreiung von einem Spannungszustand zu erleben. Spannung, die erhöhte

Bereitschaft bestimmter Muskelgruppen, wird durch *Gedankenarbeit*, wird durch die Vorstellung bestimmter Bewegungsfolgen bewirkt; nur hierbei haben wir die Gewähr, daß richtige Innervationen zustande kommen für Bewegungen, die uns vorerst unbekannt sind.

Es gibt keine Normalhand, es gibt keinen Normalkörper. Auf Grund der Verschiedenheit im Bau des Rumpfes und der Gliedmaßen können die Anweisungen zum Halten des Instruments und des Bogens nur allgemeiner Natur sein. Die richtige Haltung, seine Haltung, findet der Schüler selbst. Er ist von Anfang an zur Selbständigkeit anzuhalten.

Beim Instrumentenspiel — wie bei jedem Spiel oder Sport — hat der Ausübende es mit Bewegungen zu tun, die ihm ungewohnt, unbekannt sind. Deshalb müssen wir auf bekannte Bewegungen zurückgreifen; der Schüler muß seine Muskeleinstellungen, Spannungsempfindungen selbständig nachprüfen können. Wir erklären dem Schüler, daß jeder Bewegungsvorgang aus zwei Handlungen besteht: der Bewegung und Gegenbewegung; letztere ist mehr passiver Natur, denn wir können z. B. den zum Oberarm hin gebeugten Unterarm passiv in seine Ruhestellung zurücksinken lassen.

A) Wir machen jetzt folgende Übung: Der Schüler nimmt die Normalstellung (Ruhestellung, stehend, herabhängende Arme) ein; er hebt die Arme nach vorn bis zur Horizontalen der Schulter und läßt die Arme wieder sinken. Diese Bewegung wurde durch die Kontraktion des Deltamuskels ausgelöst; die Gegengruppe, der große und kleine Brustmuskel und der breiteste Rückenmuskel, wurde passiv gedehnt. Um die Spannungsempfindung im Deltamuskel zu steigern, ergreift der Schüler bei Wiederholung der Übung irgendeinen Gegenstand (eine Vase oder ähnliches).

B) Dieselbe Übung führt er jetzt gedanklich, in der Vorstellung, aus: dabei hat er darauf zu achten, ob ähnliche Spannungsempfindungen in den betreffenden Muskelgruppen sich einstellen, wie sie mit der tatsächlich vollzogenen Bewegung ausgelöst wurden. Das gelingt erst nach einigen Wiederholungen. Es wird sich dann bei ihm der Wunsch zur Realisierung der Bewegung einstellen.

C) Erneut von der Normalstellung des Körpers ausgehend, hebt er die Arme und legt die Hände mit den Innenflächen auf einen Kaminsims oder ähnlichen Gegenstand in Schulterhöhe; nun drückt er diesen mit den aufgelegten Händen. Diese Übung bewirkte die Kontraktion des großen und kleinen Brustmuskels und des breitesten Rückenmuskels; die Gegengruppe, der Delta- und Trapezmuskel, wurde passiv gedehnt. Er wiederhole die Übung in der Vorstellung und achte auf Spannungsempfindungen. Nach diesen Vorbereitungen gehen wir zum Instrument über.

Der Schüler setzt den Bogen in der Mitte auf die E-Saite der Geige und läßt den Unterarm langsam in seine Ruhestellung zurücksinken. (Beim Violoncell beginnen wir auf der D-Saite mit der Spitze des Bogens und folgen seiner

Bewegung bis zur Mitte.) Die Vorstellung, daß der Bogen eine Eigenbewegung hat und der Arm dieser folgt, benützen wir als Hilfsmittel. Diese Abstrichsübung wird einigemal wiederholt; hierbei soll jedesmal die Aufstrichsbewegung in der Vorstellung vollzogen werden, bevor der Arm erneut zum Abstrich gehoben wird. Es werden sich Spannungsempfindungen einstellen und mit ihnen der Wunsch zur tatsächlichen Ausführung des Aufstriches. Dieser hat dann zu erfolgen. Wir können jetzt die Länge des Bogens in Viertel- und Achtel-Noten einteilen, diese gebunden und im Staccato auf den leeren Saiten ausführen lassen.

Bis zu diesem Abschnitt war unser Bestreben darauf gerichtet, die Bewegungsfolgen in Verbindung mit den Körperempfindungen bewußt auszuführen. Jetzt müssen wir sie wieder dem Unbewußten in uns zuführen.

Die Bewegungen beim Gehen werden automatisch vollzogen; wollten wir jeden Schritt bewußt ausführen, so würden wir nach ungefähr zwanzig Schritten vollständig erschöpft sein. Der Bewegungsvorgang (Auf- und Abstrich, Bewegung und Gegenbewegung) wird wiederum geteilt; der Schüler führt die Abstrichsbewegung tatsächlich aus; bevor nun der Aufstrich einsetzt, muß er sich vorstellen, daß die Hand am angelangten Punkt (nach erfolgtem Abstrich) stehen bleibt; indem er diese Vorstellung gedanklich fixiert, wird die Aufstrichsbewegung ausgeführt. Diese Konzentrationsübung ist als gelungen anzusehen, wenn der aufwärts sich bewegende Arm gewichtslos geworden zu sein scheint; man hat die Empfindung, als ob er davonfliegen könnte.

Für die praktische Arbeit genügt es, sich zu vergegenwärtigen, daß für jeden Teil und Anteil des Körpers, mit dem wir Bewegungen ausführen wollen (auch für die Gedankenarbeit), in der Zeit nur ein Nacheinander in den Bewegungsfolgen möglich ist.

Indem wir die Bewegung (den Abstrich) bei der Ausführung der Gegenbewegung (des Aufstrichs) gedanklich in der Vorstellung fixierten, mußte der Impuls zu den Muskeln (für den Aufstrich des Bogens) vom Rückenmark aus (über die motorischen Spinalnerven) uns unbewußt (Leichtigkeit des Arms) erfolgen. Die Führung dieser Bewegung ging auf die sympathischen und parasympathischen Anteile des Nervengewebes über.

Es handelt sich hierbei um denselben Vorgang, wie bei dem Vortrag einer Komposition (oder beim Vom-Blatt-spielen); wir müssen vorausdenken, unser Gehirn ist bereits mit der folgenden Notenfigur beschäftigt, wenn unsere Hände die vorhergehende ausführen. Ist dem Schüler dieser Durchbruch gelungen, so ist die Bahn frei für eine erfolgreiche Weiterarbeit. So einfach diese Übungen zu sein scheinen, sie erfordern anfangs eine intensive Konzentrationsfähigkeit.

Nun beginnen wir mit der Verselbständigung der linken Hand. Der Anfang ist hier bedeutend leichter, weil die Übungen des rechten Arms auch die linke Hand vorbereitet haben. Der Schüler informiert sich über die Lage der Töne in der ersten Position seines Instruments unter Zuhilfenahme des Klaviers

(für die Geige nehmen wir die G-dur-, beim Violoncell die C-dur-Tonleiter). Die Töne werden vorerst abgezupft (Pizzicato).
Die Aufmerksamkeit des Schülers ist bei der folgenden Übung auf die Kontraktions- und Dehnungsempfindungen der Muskeln des Unterarms zu richten. (Die Finger der Hand werden von den Beugern und Streckern des Unterarms bewegt.)
Nachdem der Schüler seine Spielstellung eingenommen hat, senkt er die vier Finger der linken Hand langsam und gleichzeitig auf die D-Saite (beim Violoncell auf die G-Saite); sie müssen gemeinsam, möglichst gleichzeitig die Saite berühren, wobei die Töne E, F, Fis, G behutsam niedergedrückt werden. Damit ist die normale Stellung der Hand für die D-Saite gegeben.
Die Vorstellung, daß alle vier Finger am Niederdruck der Saite beteiligt sind, soll auch beim Greifen der Einzeltöne gepflegt werden. Nun werden die Finger gleichzeitig von der Saite abgehoben, und zwar so weit, daß sie leicht gekrümmt über der Saite zu stehen kommen. Indem der Schüler sich nun vorstellt, daß die Finger in ihrer erhobenen Stellung verbleiben, senkt er diese rasch und gleichzeitig auf die Saite; in derselben gegensätzlichen Weise wird das Heben der Finger bewirkt. Diese Übung wird auf allen Saiten des Instruments wiederholt. Wir gehen jetzt zu den Einzelbewegungen der Finger über. Diese müssen zuerst ohne Instrument durchdacht werden.
Die linke Hand wird mit passiv gestreckten Fingern auf einen Tisch gelegt; wir gehen in derselben gegensätzlichen Weise vor; zuerst wird der Zeigefinger hochgehoben; diese Stellung wird gedanklich fixiert und dabei wird der Finger rasch auf die Tischplatte gesenkt; der Mittelfinger wird im gleichen Moment hochgehoben. Diese Ablösungsbewegungen werden mit den anderen Fingern fortgesetzt.
Nachstehende Kombinationen sind auszuführen (Fingerbezeichnung: eins für den Zeigefinger usw.):
Eins plus 2 gegen 3 plus 4: eins gegen 2 plus 3 plus 4: 4 gegen eins plus 2 plus 3: eins plus 3 gegen 2 plus 4: eins plus 4 gegen 2 plus 3: 2 gegen eins plus 3 plus 4: 3 gegen eins plus 2 plus 4: sie dürfen nicht geübt, sondern müssen mit konzentrierter Aufmerksamkeit studiert werden; es ist auf Spannungsempfindungen im Unterarm zu achten.
Die Finger der rechten Hand sind bei der Bogenführung mit Ausgleichsbewegungen beteiligt; deshalb sollen diese Kombinationen auch mit der rechten Hand ausgeführt werden.
Nach diesen Vorbereitungen kann der Schüler jetzt die G-dur-Tonleiter (Violoncell C-dur) auf seinem Instrument erst abzupfen und dann mit dem Bogen erklingen lassen. Auch können schon jetzt Notenbilder für die Arbeit benützt werden. Es muß aber dabei unbedingt darauf geachtet werden, daß beide Arme des Schülers bereits in der Lage sind, selbsttätig zu arbeiten. Es ist besser, wenn der Schüler vorerst selbst Tonfolgen erfindet; das hat den Vorzug des von innen nach außen Spielens.

Soll nun überhaupt nicht geübt werden im Sinne eines nur körperlichen Tuns? Wir wollen keine ehernen Gesetzestafeln aufstellen; wer das Bedürfnis hat, Etüden und Tonleiter zu spielen, soll es ruhig tun, nur muß er sich stets vor Augen halten, daß eine mehr als zweimalige Wiederholung derselben Notenfolge nutzlos und sinnlos ist. Mit aller Entschiedenheit muß jedoch betont werden, daß diese Übungen, für die Entwicklung der Technik in unserem Sinne, ebensowenig notwendig sind, wie tägliche Mußübungen zur Erhaltung der Gelenkigkeit.

Wir sind der Überzeugung, daß alle Geschehnisse, die wir in uns aufgenommen, alles Erlernte entwicklungsfähig bleiben muß, soll es organisch in uns wirken und weben. Es gibt kein Endstadium, es gibt keine Vollendung. Für Bewegungen, die zur Gewohnheit wurden, verlieren wir jedes Interesse und damit unsere Beziehungen zur Ursache, zum Inhalt dieser Bewegungen. Wir gelangen in den Besitz eines formalen Könnens; dieses geht uns wieder schnell verloren, weil eine organische Einordnung in unser Innenwelts-Geschehen nicht erfolgte; es fehlte das Erlebnis. Deshalb muß an Stelle der körperlichen Übungen das Tatdenken treten. Wir bezeichneten damit jene Art unseres Denkens, das immer nach und von einer bestimmten Wunschrichtung geleitet wird; wir denken in Bewegungen; wir stellen uns die auszuführenden Bewegungen vor; hierbei werden jene Muskelgruppen innerviert, die wir bei der tatsächlichen Ausführung dieser oder ähnlicher Bewegungen betätigten; es kommt zu Spannungsempfindungen, es entsteht der Wunsch zur Realisierung der Bewegungen in unserer Umwelt. Die Spannungsempfindungen bestimmen den Zeitpunkt der Wiederholung. Handelt es sich um Tonfolgen, die schwierig auszuführen sind, so werden wir im Verfolg des angegebenen Stufenganges mit jeder Wiederholung eine neue Plattform erklimmen, die unseren Horizont erweitern wird; wir schrauben uns, gleich dem Flieger, in Spiralen zur Höhe.

Im Zustand gesteigerten Lebensgefühls, bei erhöhter Krafthergabe, wie sie durch Steigerungen in der Dynamik (während des Vortrags einer Komposition) in uns ausgelöst wird, breiten sich Spannungsempfindungen über den ganzen Körper aus; er schwingt in seiner Gesamtheit. Dies ist beim Aufbau des Fortissimo, während der analytischen Arbeit, zu beachten. Auch hierbei werden wir gegensätzlich vorgehen: wir fassen das Fortissimo-Pianissimo als einen Bewegungsvorgang auf, den wir in gleicher Weise teilen wie den Auf- und Abstrich bei der Bogenführung.

Zu den verschiedenen Stricharten möchten wir folgendes bemerken: Sie sind sehr komplizierter Natur; es ist aussichtslos, die Vorgänge exakt beschreiben zu wollen. Ebensowenig dürften kinematographische oder Anschauungsbilder hier von Nutzen sein. Jeder Versuch, diese Bewegungen von außen nach innen begreifen und erlernen zu wollen, muß scheitern.

Im allgemeinen kann folgendes gesagt werden: Der Arm besteht aus vier Anteilen, den Fingern, der Hand, dem Unter- und Oberarm; diese Anteile lösen

sich bei den verschiedenen Stricharten in der Führung ab. Beim Ganzbogenstrich eröffnen die Finger die Bewegung; diese pflanzt sich wellenförmig über die Hand, den Unter- und Oberarm zu den Muskeln des Schultergürtels fort; sie sind die Kraftquelle. Bei den kurzen Strichen führt der Unterarm (Bizeps und Trizeps des Oberarms setzen ihn in Bewegung); die Hand und die Finger folgen passiv diesen Bewegungen des Unterarms. Die kurzen Stricharten (das Staccato, der Springbogen, der Passagestrich) stellen sich aus den Endpunkten des Ganzbogenstriches zusammen (man beachte die Handstellungen nach vollzogenem Auf- und Abstrich); es sind unterbrochene Bewegungen; sie sind eine Synthese der Pronations-, Supinations-, Abduktions-, Adduktions-Bewegungen der Hand; die Führung hat der Unterarm.
Im Verlauf der Arbeit bildet sich bei jedem ein intuitives Wissen um diese Vorgänge. Der Werdegang ist mit viel Freude und Leid verbunden. Die eigenen Erfahrungen sind hier unerläßlich und von hohem Wert; im Grunde sind es nur diese, die dem Werdenden wirklich nützen und helfen.
»Nicht bestehende Techniken sind einzuüben, sondern das technische Können und Suchen soll freigelegt werden . . .« (Spranger, Lebensformen).
Diese Erkenntnis sollte jedem Musiklehrer zum Leitmotiv für den Unterricht werden. Es darf aber nicht so aufgefaßt werden, als ob wir unsere Aufgabe in der Züchtung eines Virtuosentums erblickten; dieses hat nur dann eine Berechtigung, wenn es, wie bei Paganini, Ausdruck einer eigenartigen Persönlichkeit, eines Künstlertums, ist. Unser Ziel muß sein, dem schöpferischen Musiker die Bahn zu ebnen. Als solcher brauchen wir uns aber nicht einzubilden, Ewigkeitswerte schaffen zu müssen. Das neue Schlagwort Gebrauchsmusik kann einen guten Klang bekommen, sofern diese Musik stets aus innerer Notwendigkeit geschaffen wird.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der Theaterzettel der Erstaufführung von »*Figaros Hochzeit*« auf dem ehemaligen Königlichen Nationaltheater in Berlin soll die Erinnerung an das unsterbliche Werk unterstützen, aus dem die Arie »Neue Freuden, neue Schmerzen« zu einer Untersuchung in diesem Heft herangezogen wird. — Über die Instrumente *Cembalo* und *Klavichord* unterrichtet der Beitrag von Fritz Müller. — Aus *Paul Hindemiths* Oper »*Neues vom Tage*« können wir dank dem Entgegenkommen des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz, eine Partiturseite (allerdings in starker Verkleinerung) bieten. — Als Vorboten einer für ein späteres Heft vorgesehenen Besprechung des von Ernst Leopold Stahl verfaßten, bei J. Bensheimer in Mannheim erschienenen prachtvollen Werkes, betitelt »Das Mannheimer National-Theater. Ein Jahrhundert deutscher Theaterkultur im Reich« geben wir durch zwei Proben Einblick in die überraschende Fülle des bildlichen Teils. Es sind *Dekorationen zu* »*Robert der Teufel*« von *Joseph Mühldorfer* und zur »*Alkestis*« von *Heinz Grete*. Eine Kluft von dreiviertel Jahrhunderten trennt den Stil dieser beiden Bühnenbilder, die gleiche Kluft wie zwischen der Musik Meyerbeers und der von Egon Wellesz.

KOMMUNALE VOLKSMUSIKPFLEGE

I.

ALLGEMEINES; DIE MUSIKBÜCHEREI

Die starke Erneuerungsbewegung musikalischer Kultur ist in besonderem Maße gerade auch der Musikpädagogik zugute gekommen. Ein schönes Zeugnis dafür legen unter vielen anderen die »Musikpädagogische Bibliothek«*) und die Berichte*) des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht über die von ihm veranstalteten Kongresse ab.

Die Schulmusik vor allem erfuhr durch staatliche Maßnahmen, für welche die Erlasse des preußischen Kultusministeriums richtunggebend sind, eine wesentliche Förderung. Sache der Kinder- und Jugendlichen-Erziehung ist es, zur rechten Zeit den Acker zu bestellen; damit wird für die künftige Arbeit ein guter Grund gelegt.

Die *Erwachsenen-Bildung* hat sich bislang weniger mit der Musikpflege befaßt — so ernsthaft die Volkshochschule, nach ihrem ersten stürmischen Drängen von vor acht bis zehn Jahren zur Einkehr sich wendend, sich sonst der Methodik ihrer Arbeit widmet. Aus manchem äußeren Zwang vielleicht stehen die ökonomisch-praktischen Disziplinen im Vordergrund. Musikgeschichte als Stil- oder als Formgeschichte, auch in Querverbindungen ist deshalb Hauptfeld der Beschäftigung mit Musik. Erarbeitet wird Musik darüber hinaus durch Hören.**)

Ob die Volkshochschule in ihrer allgemeinen Form der Erwachsenen-Abendkurse für eine Musikpflege spezifisch musikpädagogischer Haltung der geeignete Ort ist, muß bezweifelt werden. Nicht etwa, weil eine solche Verbindung gefühlsmäßig widerstrebt, sondern vielmehr, weil die Musik in jener utilitaristisch bestimmten Atmosphäre sich einfach nicht durchzusetzen vermag.***) Ohne Ressentiment und nüchtern: Musik will um ihrer selbst willen betrieben werden; Musik will die Lebensform bestimmen. —

Von der anderen Seite der außerschulmäßigen Bildungspflege her: Von der *öffentlichen Bücherei* aus hat die Musik sich in langsamem, aber stetem Fortschreiten einen Platz in der Erwachsenenbildung erobert. Seit den ersten Gründungen des verdienstvollen Marsop in Frankfurt (Main) und in München (um 1905 bis 1908) sind in vielen größeren Städten solche öffentlichen »Sammlungen von Musikalien« entstanden.*)

Die *Musikbücherei* ist in ihrem Wirkungsfeld naturgemäß beschränkt auf diejenigen, die Musik ausüben. Wenn sie auch allein mit ihrem Dasein schon — vorläufig unpersönlich — anregend wirkt, so wird sie zur Trägerin hoher Verantwortung um die Musikkultur in dem Augenblick, wo sie ihren Bestand kritisch aufbaut, und wo sie diesen Bestand in persönlich beratender Ausleihe in Umlauf bringt. Diese beiden Komponenten in der Hauptsache machen ihre pädagogische Stellung im Musikleben aus. In ihnen erschöpfen sich ihre methodischen Mittel natürlich bei weitem nicht. Eine Reihe mehr technischer Hilfsmittel zielen auf Differenzierung und Nüancierung der beiden genannten; Studienräume mit Klavier und mit Schallplattenapparat, Kataloge und vieles andere sind unerläßlich. Musikhistorische und vor allem -bibliographische Arbeitsgemeinschaften sollen zum Werk führen.

Die Basis für den Aufbau des Bestandes muß breit genug sein, damit Geschlossenheit und Totalität erreicht wird. Neben dem Werk — in Noten und Schallplatten — steht die Literatur zur Musik mit allen ihren Randgebieten (z. B. Pädagogik, Psychologie, Physik; Soziologie; Dramaturgie usw.). Am besten, wenn die Musikbücherei an eine größere öffentliche Bildungsbücherei von dem besonders in preußischen Mittel- und Großstädten ausgebildeten Typ der Einheitsbücherei angeschlossen ist.

So wie jene allgemeine Bildungsbücherei in

*) Quelle & Meyer, Leipzig.

**) Wofür Angermann (in: Archiv f. Erwachsenenbildung Jg. 4 (1929), H. 1, S. 19ff.) sich programmatisch einsetzt. Mit der Einschränkung, daß »wir ja heute in jeder besseren Volkshochschule die Sing- und Instrumentalgruppen haben«, wird ein Einwurf vorweggenommen (a. a. O., S. 26).

***) Nach Angermann (a. a. O., S. 26) sind von 5000 bis 10000 Hörern 50—100 in solchen Sing- und Instrumentalgruppen aktiv.

*) Eingehende Erhebungen haben veranstaltet: Preußner für das »Jahrbuch der deutschen Musikorganisation« und der Referent im Auftrage des Verbandes deutscher Volksbibliothekare für den 3. Jg. des »Jahrbuches der deutschen Volksbüchereien«.

ihrem Verhältnis zur Arbeit der Erwachsenenbildung liefert auch die Musikbücherei den Stoff für die außerschulmäßige Musikpflege. Gerade auch für deren eigentliche, im engeren Sinne musikalische Arbeit*) des tätigen Musikerlebens in Form des Musizierens ist sie unentbehrlich.

Am Anfang jeder systematischen, auf weite Sicht angelegten Musikpflege außerhalb der Schulmusik muß deshalb die Musikbücherei stehen. Als stofflicher Kern jener größeren Musikpflege gehört sie ebenso wie Oper und Theater, wie die allgemeine Bildungsbücherei und deren Sondergebiete, wie die engere Heimatpflege, die Jugendpflege usw. zum Aufgabenkreis der Kommune. Im Bereich gemeindlicher Kulturpolitik hat sie als Vorstufe zur Volksmusikschule noch manchenorts eine große Lücke zu füllen. — So sichtbar wie auf anderen Gebieten der kommunalen Selbstverwaltung (Verkehrswesen, Gesundheitswesen, Wohlfahrt) werden allerdings die Erfolge nie sein. Darum geht es ja wohl auch nicht: Kulturelle Dinge sind nicht meßbar — höchstens der Aufwand. Dieser hier ist übrigens vergleichsweise billig: Schon für fünf bis zehntausend Mark läßt sich eine kleine Musikbücherei einrichten; auch ihre Unterhaltung ist nicht kostspielig.*) Bestimmend dafür, daß eine Musikpflege, welche die Gesamtheit erfassen und sie zu einer Gemeinde tätigen Musikerlebens führen soll, öffentlich, und zwar kommunal betrieben werden muß, ist nicht zuletzt: daß sich in dieser Form Bindungen irgendwelcher Art am besten paralysieren. Die Öffentlichkeit, insbesondere die kommunale Selbstverwaltung, garantiert die weltanschaulich, bildungspolitisch oder anderswie absolut ungebundene Entfaltung und Entwicklung der Kräfte, die sie tragen. *Wolfgang Engelhardt*

*) Über die Formen, insbesondere über die Volksmusikschule, soll im nächsten Heft referiert werden.

*) Der Musikbücherei wird ein Band der »Musikpädagogischen Bibliothek« gewidmet sein.

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

DAS KLAVICHORD

Das Klavier von heute vereinigt durchaus nicht alle Vorzüge in sich, die ein Saiten-Tasten-Instrument haben muß. Vor allem versagt es, wenn man mit ihm altklassische Musik stil- und klangecht wiedergeben will. Aus diesem Grunde ist in den letzten Jahren das *Cembalo* wieder zu Ehren gekommen. Auf der einen Seite stattet man es mit verschiedenen Errungenschaften neuerer Technik aus. So hat Maendler-Schramm (München) nicht bloß außer den Registerpedalen, die die Klangfarbe verändern, noch einen Tritt angebracht, durch den die Dämpfung aufgehoben werden kann, sondern er stellt auch Cembali mit modulationsfähigem Tone her. Das sind Instrumente, auf denen man innerhalb der verschiedenen — mit den Registern herzustellenden — Klangfarben durch den Anschlag die Tonstärke verändern kann. — Auf der anderen Seite baut man die Kielflügel möglichst überlieferungsgetreu. So verzichtet Steingräber (Berlin) auf den Metallrahmen und baut statt der Pedale Registerzüge. Dasselbe tut auch Harlan (Markneukirchen).

Die Frage, welcher Cembalotyp — weitere Hersteller von Kielflügeln sind Pleyel (Paris) und Neupert (Nürnberg) — den Vorzug verdient, soll hier nicht erörtert werden. Ich will mir vielmehr ein paar Bemerkungen über das andere Tasten-Saiten-Instrument der Bach-Zeit erlauben, über das *Klavichord*.

Während das Cembalo etwa so lang wie ein Flügel ist, aber nicht so breit, so gleicht das Klavichord einem schmalen Kasten. Seine Breite schwankt zwischen 86 Zentimeter und 1,80 Meter, seine Höhe zwischen 9 Zentimeter und dreiviertel Meter, seine Tiefe zwischen einviertel und einhalb Meter. Diese Größenunterschiede sind durch die verschiedene Anzahl der Tasten und dadurch bedingt, daß es gebundene und ungebundene Klavichorde gibt. Bei den gebundenen Instrumenten werden, wie bei den Streichinstrumenten, auf einer Saite mehrere Töne erzeugt. Hingegen hat beim ungebundenen Klavichord jede Taste ihre eigene Saite.

Ursprünglich hatte das Klavichord kein Untergestell. Man setzte es auf einen Tisch, auf eine hohe Bank, auf den Fensterstock usw. und konnte es bequem von einem Ort zum anderen tragen. Von Haydn wird erzählt, daß er als junger Mann während des Winters Feuerung

sparte, indem er im Bette blieb und auf einem Klavier übte, das er quer über die zugedeckten Beine legte. Es konnte das nur ein Klavichord sein! Später brachte man an den Instrumenten Gestelle an, die sich entfernen oder zusammenklappen ließen. Es wurden aber auch Klavichorde mit festen Beinen gebaut. Sie haben eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Tafelklavier. Im Gegensatz zum Cembalo hat das Klavichord nur *eine* Klaviatur. Wer mit Hilfe des Klavichords zweimanualig spielen will, setzt auf ein größeres Instrument ein solches von geringerer Tiefenausdehnung und stützt den nach hinten überragenden Teil des »Oberwerks« auf irgendeine Weise. Auf die Möglichkeit, beide Instrumente zu koppeln, muß man allerdings verzichten. Dafür aber kann man den beiden auf diese Weise gewonnenen Manualen, von denen das obere schwächer klingt, noch eine Fußklaviatur anfügen.

Es ist in der alten Musik viel von *zwei Manualen und Pedal* die Rede. Stücke mit dieser Bezeichnung spielte man entweder auf der Orgel oder auf dem entsprechenden Tasten-Saiten-Instrument. Verschiedene Musikgelehrte glauben, es sei dies ein Cembalo mit untergeschobener Fußklaviatur. Es ist uns aber nur ein Cembalo überliefert, bei dem nachträglich angefügte Ringe vermuten lassen, daß man es mit Pedaltasten in Verbindung gebracht hätte. Dagegen zeigt man in Sammlungen die Verbindung einer Fußklaviatur mit selbständigen Saiten und zwei übereinandergebauten Klavichorden. Während die Cembalosaiten angerissen werden, entsteht der Klavichordton dadurch, daß beim Niederdrücken der Taste hinten ein Stift — Tangente genannt — hochgeht und die Saite berührt. Viel Tonfülle hat das Klavichord zwar nicht. Innerhalb bescheidener Grenzen aber kann man durch die Art des Anschlags die Klangfarbe und Tonstärke wesentlich beeinflussen. Man steht durch die Tasten mit den zugehörigen Saiten viel unmittelbarer in Verbindung, als es auf dem Klavier von heute der Fall ist. Drückt man eine bereits angeschlagene Taste etwas stärker, so beeinflußt das den Ton. Diesen Effekt, der früher *Bebung* hieß, vermag man auf dem neuzeitlichen Klavier nicht mehr auszuführen.

Auf dem Klavichord kann ein geschickter Spieler, dessen Finger unabhängig voneinander sind, Mittelstimmen fein herausarbeiten, gewissen Verzierungen Nachdruck verleihen, sich jedes einzelnen Tones annehmen. Darum ist das Klavichord das Lieblingsinstrument der Werther-Zeit gewesen!

Nun soll man zwar altklassische Musik nicht mit den Ausdrucksmitteln der Romantik vortragen. Für die ihr eigene Stufendynamik, für die Echowirkungen, für den Wechsel zwischen Haupt- und Nebenstimmen ist das Cembalo vorzüglich geeignet. Und ich würde deshalb z. B. niemand raten, Bachs Italienisches Konzert auf dem Klavichord zu spielen. Wir wissen aber auch, daß Bach das Klavichord nicht bloß neben dem Cembalo benutzte, sondern daß er es sehr liebte. Gewiß hat er auf dem Cembalo den Aufbau eines Stückes mehr in groben Zügen ausgedrückt, auf dem Klavichord aber die Feinheiten der Stimmführung herausgearbeitet. Wundervoll nehmen sich z. B. folgende Stücke aus dem Wohltemperierten Klavier aus, wenn man sie auf dem Klavichord vorträgt: C-dur-Fuge, cis-moll-Präludium, b-moll-Präludium und Fuge des 1. Teils, E-dur-Fuge, As-dur-Präludium und Fuge des 2. Teils. Diese Auswahl soll keineswegs erschöpfend sein und auch nicht etwa besagen, daß man diese Stücke nicht ebenfalls auf dem Cembalo spielen dürfe.

Besonders möchte ich empfehlen, leichtere Sachen von Klassikern und Romantikern auf dem Klavichord zu versuchen, vor allem die »empfindsam« geschriebenen.

Als *Begleitinstrument* eignet sich das Klavichord — gleich dem Cembalo — vorzüglich. Der Klang des Klaviers von heute mischt sich mit dem Geigenton überhaupt nicht. Will man eine nicht zu kräftige Singstimme begleiten, so hat man seine liebe Not. Versucht man aber sein Glück mit dem Klavichord, so wird man seine helle Freude daran haben. Hier hat das Klavichord verschiedenes mit einer guten *Laute* gemeinsam. Für die *Hausmusik* hatte die Laute einst viel zu bedeuten. Sie kommt langsam wieder zu Ehren. Möchte dem Klavichord eine ähnliche Wiederauferstehung beschieden sein! Man redet und schreibt viel vom *sterbenden Klavier*. Ich glaube nicht an seinen Tod, gebe aber zu, daß es für weite Kreise als Hausinstrument nicht in Frage kommen kann. Zunächst ist es manchem Musikfreund zu teuer. Ferner fehlt bei der herrschenden Wohnungsknappheit der Raum, es aufzustellen. Auch stört sein harter Ton, der durch die Wände dringt, nicht bloß die Wohnungs-, sondern auch die Hausgenossen. Schließlich kann man es — Gott sei Dank! — nicht mit hinaus ins Freie nehmen, wenn man dort nach Musikantengildenart musizieren will.

Gleich der Laute hat das Klavichord diese Nachteile nicht. Maendler-Schramm baut Kla-

vichorde, die man als vollkommen bezeichnen kann, für 800 Mark. Sie haben allerdings feste Beine. Instrumente ohne Gestell könnte er, wenn er sich zu deren Bau entschließen und sie einfacher ausstatten würde, wesentlich billiger herstellen. — Peter Harlans Klavichorde kosten ohne Gestell 400 Mark und sind 122 Zentimeter lang und 43 Zentimeter tief. Er bietet auch »ganz einfache Schülerklavichorde« für 200 Mark an.*) Solche Kästen kann man überall auf- und abstellen und auch bequem mit in den Garten, zu Bekannten usw. nehmen, wo man gerade singen und spielen will. Kein Nachbar wird über ruhestörenden Lärm klagen. Wissen wir doch, daß Händel als Kind, wenn alles schlief, monatelang übte, ohne daß jemand in der Familie etwas davon merkte, bis schließlich der Vater dahinter kam, aber nicht mit dem Ohr, sondern durch Augenschein!

Auf einen Vorzug des Klavichords möchte ich noch zum Schluß verweisen.

Kindern fällt das Klavierspiel deshalb so schwer, weil für ihre Hände die Klaviertasten zu breit sind und weil ihren Fingerchen die Kraft zum Anschlag fehlt. Die Klavichordtasten sind schmäler als die Tasten des Klaviers von heute. Auch ist der Anschlag bedeutend leichter. Wenn meine beiden Jungen einmal so weit sind, so sollen sie das Klavierspiel auf dem Klavichord erlernen.

So entschieden ich bei der Wiedergabe alter Tonwerke in Konzertsaal und Kirche das Cembalo fordere, so warm möchte ich für die *Hausmusik* das *Klavichord* empfehlen!

Fritz Müller

Unter den Bildern findet sich ein: *Cembalo im Bau.* Das Instrument ist genau wie die alten Instrumente gebaut. Durch die untere Klaviatur können die normale (8 Fuß) und die höhere Oktave (4 Fuß) zum Klingen gebracht werden. Das obere Manual hat nur 8-Fuß-Klang, der durch einen sogenannten Lautenzug gedämpft werden kann. Zum An- und Abstellen der Register dienen Hebel, die über der oberen Klaviatur angebracht werden. Durch einen Druck mit dem Knie gegen die untere Leiste können beide Manuale verbunden (gekoppelt) werden. (Erbauer: Harlan, Markneukirchen. Aufgenommen von Fritz Müller, Chemnitz.) — *Ein Klavichord* der Firma Maendler-Schramm, München. Der Tonumfang reicht von C bis f'''. Bei geschlossenem Deckel ist das Instrument etwa eineinhalb Meter breit, dreiviertel Meter hoch und ein halb Meter tief.

*) Da der Besitzer eines Klavichords sein Instrument selbst stimmen kann, erspart er nicht unbeträchtliche »laufende Ausgaben«.

THE SINGING FOOL

Man durfte auf den amerikanischen Tonfilm »The Singing Fool«, dessen Ankunft die Patentgewaltigen bis zur letzten Minute zu verhindern suchten, gespannt sein. Denn die Berichte, die diesem Filme vorausliefen, gingen ins Märchenhafte. Jetzt, da wir ihn gesehen und gehört haben, zeigt sich, daß in diesen Nachrichten Vorstellungen kommerzieller und ästhetischer Art wundervoll durcheinander gingen. Etwas grundsätzlich Neues, wie vielleicht zu erwarten war, hat er nicht gebracht. Der sensationelle Erfolg dieses Films ist in erster Linie auf die darstellerischen und stimmlichen Qualitäten Al Jolsons, erst in zweiter Linie auf die tonfilmische Form zurückzuführen. Nicht zuletzt dürfte der Reiz der Neuheit ausschlaggebend sein.

Al Jolsons »Singender Narr« ist mehr als ein Einzelfall, ist eine der typischen Schablonen des gegenwärtigen Tonfilms überhaupt, mit der wir uns noch auf geraume Zeit hin abfinden müssen. Der Ton wird auf die übliche Gattung des Spielfilms übertragen. An Stelle von Boxkämpfen und ähnlichen Sensationen, die bisher in rein optischen Filmen vorkamen, ist die Musikeinlage getreten, die mehr oder weniger entscheidend in den Fortgang der Handlung eingeordnet ist. Die Klangbildarie, willkommener Anlaß, dem berühmten Neger-Imitator die soundsovielte Gelegenheit zu geben, einen seiner Schlager zu singen, bezeichnet formal den Ort, wo die Musik in die Szene springt, artikuliert und sichtbar wird. Daß in diesen rein tonfilmischen Szenen die Suggestionskraft des Optischen bedeutungslos wird gegenüber der körperlichen Demonstration der Stimme, die uns hier weit unmittelbarer anspricht als die sichtbare Mimik der Schatten, deutet auf die gegenwärtige Unvollkommenheit der filmischen Gestaltung überhaupt hin, der sichtbaren wie tönenden in gleicher Weise. Was sich zwischen diesen entscheidenden Szenen weiterhin abspielt, ist üblicher Film mit obligater Begleitmusik. Die Musik synchronisiert, irgendwo als Tonquelle räumlich fixiert, geistert nunmehr unsichtbar und haltlos durch die zweidimensionalen Räume. Im übrigen erfüllt sie hier ihre bis-

herigen Funktionen sämtlich, ersetzt gleichsam die dritte Dimension und breitet über die naturgetreue Photographie der Sprache, die sich spärlich gibt, den Schleier klanglich-musikalischer Metaphysik. Das Ganze stellt sich dar als lebendig inszeniertes Melodram mit eingefügten Arien, in denen das Verweilen auf der Situation bedenklich wird. Der Film steht und fällt mit dem Star. Man versteht, daß Al Jolsons Stimme die höchstbezahlte der Staaten sei. Von Anfang bis Schluß vermittelt allein sie — eine Stimme, die den Klangzauber des Jazz in sich birgt, die weint und lacht und durch alle läppischen Vorgänge den Menschen trägt, — packende und unvergeßliche Bilder. Ihre Herkunft ist bedeutungsvoll. Nicht Seelenlage und Charakter, aus denen Opernstimme und -pathos die Möglichkeiten ihrer Spezialisierung gewinnen, dominieren, sondern engste Bindung an Beruf und Realität unserer Zeit bestimmt ihre Prägung weit glücklicher. Zwischen Rolle und ihrer Person besteht nahezu Identität. Der Zuwachs an Lebensechtheit liegt ganz im Sinne des Films. Für die Wirkung mancher Szenen bleibt die Anwendung der tonfilmischen Form nicht bedeutungslos — eine Form, die hier als technisch verbessertes Bühnenbild, installiert mit den modernsten Vermittlungsverfahren der Elektro-Akustik und Optik gedeutet werden muß, soll die Art ihrer Anwendung wesentlich gekennzeichnet werden. Wir denken an das verträumte Gesicht des Kindes, projeziert ins Überlebensgroße, den sehnsüchtigen Seufzer dieses Kindes, ganz fein und leise. Dieses Bild und andere, die unvergeßlich bleiben, vermitteln eine Ahnung von der unerhörten Zukunft jener Wirkungsmöglichkeiten, von einer kommenden Kunst. *Robert Beyer*

NEUE SCHALLPLATTEN

Deutsche Grammophon: Kein Monat ohne Kurzoper. Dem Lohengrin folgt Troubadour auf dem Zuge zur Heimoper. Die Bearbeiter *Hermann Weigert* und *Hans Maeder* haben nun schon Routine im Streichen und Kürzen; die Solisten sind zum Teil gut. Aber der Gesamteindruck bleibt leicht deprimierend. Gewiß, man sagt: »in der Kürze liegt die Würze«, aber nur in der *Original*-Kürze. Die Aufführung ist zudem durchaus nicht in allen Teilen ausgeglichen. Vielleicht sollte man einmal den Versuch machen, eine Kurzoper, besser eine »Kurzmusik für Grammophon« speziell in Auftrag zu geben. Dann könnte man den Rotstift ruhen lassen und hätte einen Schritt vorwärts zur Originalmusik für die Schallplatte getan. Von den übrigen Platten, die ich abhören konnte, gefielen mir am besten die Tanzplatten der *Abe Lymans Jazz-Solisten* (Katalog Nr. 22195). Das ist originelle, stets interessante Musik, die nicht besser klingen kann als hier auf der Schallplatte. Bei den offiziellen Kunstbewahrern muß man um Entschuldigung bitten, daß erst nach der »leichten« die »schwere« Musik genannt wird. Da spielt *Richard Strauß* mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester* Glucks Ouvertüre »Iphigenie in Aulis« (B 2114) gemessen und abgeklärt, da singen *Xenia Belmas* und *Willi Domgraf-Faßbender* aus Bajazzo, und Domvikar *Paul Hebestreit* läßt uns die Orgel des Hohen Domes zu Paderborn hören, ohne uns mit dieser Aufnahme gerade von der Schönheit des Instrumentes überzeugen zu können. Und dabei muß man sagen: die schwere Musik ist eigentlich die leichte, und die leichte die schwere. Jedenfalls auf der Schallplatte gewogen.

Electrola: Hier allerdings verschiebt sich diese Rechnung wieder. Denn die als Unterhaltungsmusik gebotenen Tänze der *Original Bayerischen Kapelle*, aufgenommen im Beethoven-Saal zu Berlin, sind, soweit ich noch Lust hatte, sie anzuhören, Berliner Bockbiermusik. Im Biersaal angebracht zur Erhöhung der Stimmung, sollten sie in Mietshäusern zur Schonung der Nerven der Nachbarn besser nicht erklingen. Noch fürchterlicher ist das angeblich von *Richard Tauber* komponierte Lied »Heut' hab ich Premiere bei einer schönen Frau«, das *Marcel Wittrisch* dementsprechend singt. Noch zweifle ich, daß der Komponist dieses Schmarrens identisch mit dem einstigen Hofopern- und jetzigen Operettensänger ist. — Die Platten der Kunstmusik sind durchweg hochwertig: Staatsopernchor und -orchester unter *Leo Blech* mit der Sopranistin *Genia Guszalewicz* winden den Jungfernkranz in der Singakademie (EJ 427); sehr hübsch ist *Emanuel Chabriers* España (EJ 385). *Fritz Kreisler* spielt einen Tango der Kunstsphäre (von dem Spanier Albaniz) und de Fallas La Vida breve (DA 1009). Rhythmisch fesselnd ist endlich *Ippolitow-Iwanows* Kaukasischer Marsch, den das *Philadelphia Symphonie Orchester* unter *Stokowski* glänzend musiziert (EW 56). Diese Reise von Bayern über Spanien zum Kaukasus liegt in technisch hervorragend gelungenen Aufnahmen vor. *Eberhard Preußner*

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-COURIER (8. Juni 1929). — »Über Komponieren und Dirigieren« von *Richard Strauß*. »Meine Überzeugung ist, daß in Zukunft das allein ausschlaggebende Moment der dramatischen Wirksamkeit eine kleinere Besetzung des Orchesters ist, das nicht wie die große die Singstimmen erdrückt. Das haben viele jüngere Komponisten ja teilweise schon eingesehen, das Orchester der Zukunftsoper ist das Kammerorchester, das bei seiner klaren kristallenen Untermalung aller Bühnenvorgänge allein imstande ist, die Intentionen des Komponisten mit Rücksicht auf die Singstimmen und mit aller Deutlichkeit wiederzugeben. Schließlich ist es doch eine immerhin nicht ganz unwesentliche Hauptsache, daß das Publikum nicht nur Töne vernimmt, sondern auch dem Text genau folgen kann. . . . Es liegt vielleicht im Wesen der Zeit, daß unser Nachwuchs, unsere ›junge Generation‹, unsere ›Heutigen‹, meine dramatischen und sinfonischen Arbeiten nicht mehr als einen vollwertigen Ausdruck dessen ansehen können, was mich musikalisch und menschlich in ihnen leben ließ, die aber im musikalischen und künstlerischen Problem schon für mich erledigt sind, wenn sie für die ›junge Generation‹ erst beginnen. Wir alle sind Kinder unserer Zeit und können niemals über ihren Schatten springen.«

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (18. Juni 1929). — »Tonfilme in London« von *Fritz Olimsky*.

BERLINER TAGEBLATT (22. Mai 1929). — »Erinnerungen an Lilli Lehmann« von *Lula Mysz-Gmeiner*. — »Hans Pfitzner zitiert« von *Alfred Einstein*. Auf diesen »offenen Brief« erwidert *Pfitzner* (30. Mai 1929).

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (21. Mai 1929). — »Lilli Lehmann« von *Grete v. Schoenthan*. — (26. Mai 1929). — »Von Gluck bis Richard Strauß. Das Theatermuseum der Mailänder Scala« von *Max Pirker*. — (2. Juni 1929). — »Striche bei Wagner« von *Ernst Schliepe*.

DEUTSCHE ZEITUNG (2. Juni 1929). — »Verdi und die Scala« von *Paul Zschorlich*. — (6. Juni 1929). — »Siegfried Wagner« von *demselben*.

KASSELER NEUESTE NACHRICHTEN (23. Mai 1929). — »Jugend und Chormusik« von *Emil Echzell*.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (22. Mai 1929). — »Ein Gang durch die Musikabteilung der Staats- und Universitätsbibliothek« von *J. Müller-Blattau*. — »Romain Rolland als Beethoven-Forscher« von *Max Unger*. — »Cosima Wagner im Licht ihres Biographen« von *Otto Besch*.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (2. Juni 1929). — Interessante Beiträge zur Situation der Oper. — »Ist die Oper noch lebensfähig?« von *Adolf Spieß*. — »Sachlichkeit im Bühnenbild der Oper?« von *Emil Pirchan*. — »Nummernoper oder Musikdrama?« von *Otto Kampers*. — »Opernkrise ist Geldkrise« von *Oskar Guttmann*. — (3. Juni 1929). — »Johann Strauß« von *Wilhelm Zentner*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (5. Juni 1929). — »Siegfried Wagner« von *Herbert Eulenberg*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (26. Mai 1929). — »Der Wiederaufbau der Oper« von *Anna Bahr-Mildenburg*. — »Soll man Wiederholungen ausspielen?« von *Walter Harburger*. — (9. Juni 1929). — »Musikalische Symbolik« von *Hans Schulz*.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (11. Juni 1929). — »Johann Strauß« von *Felix Salten*.

NEUE MANNHEIMER ZEITUNG (25. Mai 1929). — »Heinrich Kaminski« von *Herm. Rud. Gail*.

NEUE PREUSSISCHE ZEITUNG (19. Mai 1929). — »Hans Pfitzners Anfänge« von *Paul Zschorlich*. — (9. Juni 1929). — »Siegfried Wagner sechzig Jahre alt« *Autor* nicht genannt. — »Ein unbekannter Richard Wagner-Brief«. — »Bayreuth und die Gegenwart« von *Wolfgang Jordan*. — »Ein Dirigententyp der Vergangenheit« von *Johannes Reichelt*. Über Ernst v. Schuch. — »Wie lernen wir Musik verstehen?« von *Walther Howard*.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (6. Juni 1929). — »Cosima und Siegfried Wagner« von *Karl Alfons Meyer*. — (9. Juni 1929). — »Über das Ferndirigieren« von *Erich Fischer*. — (13. Juni 1929). — »Musik der Naturvölker« von *E. Th.*

VOLKSZEITUNG (1. Mai 1929, Düsseldorf). — »Musik und Arbeiterschaft« von *C. Heinzen*.

VOSSISCHE ZEITUNG (8. Juni 1929). — »Musikalische Avantgarde« von *H. H. Stuckenschmidt*. »Die radikale Erneuerung der musikalischen Denkbegriffe wird aus Rußland und aus

Amerika zu erwarten sein. Von der russischen geistigen Jugend wissen wir vorläufig so gut wie nichts. Es wird möglicherweise noch Jahrzehnte dauern, bis das russische Volk aus dem Stadium der wirtschaftlichen in das der intellektuellen Reformen treten kann. Kunst geht nicht nur nach Brot, sie rangiert auch in der Skala der Wichtigkeiten nach dem Brot.«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 56. Jahrg./20—24, Berlin. — »Richard Wagner als Arbeitsgenie« von *Otto Strobel.* — »Lilli Lehmann †« von *Paul Schwers.* — »Kritik der neuen Musikerziehung. IV.: Grenzen einer ›schöpferischen‹ Musikerziehung« von *Siegfried Günther.* — »Michail Iwanowitsch Glinka« von *Ella v. Witzleben-Sonnet.* — »Siegfried Wagner« von *Otto Daube.* — »Von Wagner, Bayreuth und anderen zeitgemäßen Fragen« von *Paul Schwers.* »Bayreuth hat unzweifelhaft, besonders aber nach dem Kriege, für den deutschen Namen im Ausland, für die Beeinflussung der Mentalität ehemals feindlicher Kreise zu unseren Gunsten mehr getan, als ein Dutzend mittelmäßiger Berufsdiplomaten es je vermocht hätten.« — Heft 24 erscheint als Sondernummer Münster i. W.

ANBRUCH XI/5, Wien. — »Atonales Intermezzo?« von *Theodor Wiesengrund-Adorno.* »Man muß wiederholen: die Ablösung von der funktionellen Harmonik wurde durch den Zerfall der tonalen Einheiten selber, durch die Verselbständigung der Nebenstufen, durch den Rechtsanspruch der kontrapunktischen Linien zwangvoll inauguriert. Atonalität ist nicht Zufallsprodukt experimentierenden Willens, sondern gefordert von der aktuellen Erkenntnis des geschichtlichen Standes von Musik und Musikmaterial. Je vollständiger solche Erkenntnis sich bewährt, je ›reiner‹ atonal ein Werk neuer Musik ist, um so mehr ist ihm zu vertrauen; nicht zufällig sind die Werke der höchsten technisch-immanenten Stimmigkeit die zugleich, in denen Atonalität sich am vollkommensten auskristallisiert. Nicht die Werke der Mitläufer — von Mitläufern reden ja die am liebsten, die hinterher laufen —, nicht die technisch wahllosen und unkontrollierten, sondern gerade die gefügtesten und strengsten, die modefernsten auch, machen mit Atonalität Ernst. Stets noch ist die atonale Musik die fortgeschrittenste dieser Tage; jene andere, die zwar auch mit dem funktionslosen Klang wirtschaftet, aber an den Stützpunkten tonaler Akkorde sich hält, um nicht umzufallen, ist dagegen zurückgeblieben und vermittelnd — wahrhaft Intermezzo zwischen dem vergangenen und dem gegenwärtigen Stadium der Musik. Kein Werk der musikalischen Gegenwart weist sich nach Intention und technischen Kriterien so verbindlich aus wie das *Schönbergs*, dessen Zwölftonverfahren Atonalität auf den Generalnenner bringt: es ist zu vermuten, daß der strikten und ausgeformten Atonalität Dauer zukommt und nicht denen, die nachträglich mit dem Gewesenen paktieren wollten, nachdem es der Vermittlung nicht erst mehr bedarf; auch denen nicht, die die neuen Mittel sogleich ihres neuen Formsinnes berauben und sie mit den alten zu einem kunstgewerblichen Brei zusammenrühren. Atonalität ist nicht eine Art zuchtloser Anregung, die zunächst von ehrlichen oder unehrlichen Maklern konsumfähig gemacht werden muß, während sie bei sich selber einsame Kuriosität bliebe. Sondern in Atonalität begibt sich die eigentlich konsequente, erkennende Musik der Zeit und alle die verfälschen sie, die sie mit Elementen des Vergangenen durchsetzen.« — »Fünf Jahre musikalische Volkserziehung« von *Alfred Szendrei.* Über das Volkserziehungsprogramm des Mitteldeutschen Senders in Leipzig. — »Karl Szymanowski« von *Erwin Felber.* »In der Beharrlichkeit, mit der er fernab von aller Konjunktur und allem Betrieb, fernab von jeder Augenblicksmode sich selbst treu geblieben ist, bewahrt er als einer der Mutigsten und Besten das Erbe der endenden Ausdruckskunst. So ist er gewissermaßen ein unzeitgemäßer Moderner: Er treibt den Todestraum der Romantik bis zur Grenze des Erwachens.« — »Elektrische Tonerzeugung« von *Frank Warschauer.* — »Rundfunk und Konzertsaal« von *Kurt Sachs.*

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED XXXI/5, Wien. — Ein Tanzheft. Es wird ein »Ennstaler Reiftanzspiel« mitgeteilt. — »Nachtrag zu den zwanzig bayerischen Tänzen« von *Anton Bauer.* — Abdruck finden ferner: ein altbayerischer Hochzeitsmarsch und zwei Tanzlieder aus Mähren.

DAS ORCHESTER VI/10—12, Berlin. — »Siegfried Wagner« von *Otto Daube.* — »Bildungsziele der Orchestermusiker« von *Hermann Kutzschbach.* — »Die zukünftige Erziehung der Orchestermusiker« von *Josef Lederer.*

DER NEUE WEG 58. Jahrg./10, Berlin. — »Die unsichtbare Musik« von *Emil Lardy.* Über das unsichtbare Orchester.

DER SCHEINWERFER II/15—17, Essen. — »Noch immer ›Fall Wagner‹« von *Edgar Katz.* Zu Lerts Entgegnung auf Diebolds Schrift. — In Heft 16/17 wird unter dem Titel »Gegenwart vor hundert Jahren« an Zitaten nachgewiesen, daß »die Probleme, die uns heute beschäftigen, . . . im Kern schon vor hundert Jahren vorhanden waren«. Für die Musik wird Heinrich Heine mit Worten über das Klaviervirtuosentum angeführt. Zum Schluß heißt es bei Heine: »Man spricht von der Käuflichkeit der Presse; man irrt sich sehr. Im Gegenteil, die Presse ist gewöhnlich düpiert, und dies gilt ganz besonders in Beziehung auf die berühmten Virtuosen. Berühmt sind sie eigentlich alle, nämlich in den Reklamen, die sie höchstselbst oder durch einen Bruder oder durch ihre Frau Mutter zum Druck befördern.«

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XXI/23—24, Berlin. — »Die einstimmige Volksliedpflege im Gesangverein« von *Günther Ziegler.* — »Werke für Männerchor von Peter Cornelius (1824—1874)« von *Paul Mies.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXVII/10—11, Berlin. — »Musik und Film« von *Hermann Haas.* »Die Möglichkeit einer gedeihlichen Zusammenarbeit von Film und Musik scheint jedenfalls grundsätzlich gegeben; und diese Zusammenarbeit ist notwendig, damit vor allem der Äußerlichkeit, wie sie der heutige Film propagiert, ein Gegengewicht geboten werde durch Darstellungsprinzipien, die ahnen lassen, was *hinter* dem Äußeren der Dinge als deren wahres Wesen steht, und dem Unterhaltungsbedürfnisse der breiten Massen mit Anregungen begegnen, die über den Augenblick hinaus dem Menschen einen inneren Gewinn bedeuten.« — »Oper und Film« von *Franz Ludwig Hörth.* »Sache der modernen Operndichter wird es sein, den Film schon bei der Abfassung des Buches zu berücksichtigen, zumal dann, wenn die Oper ein modernes Spiegelbild unserer Zeit darstellen soll.« — »Probleme der Filmmusik« von *Paul Bernhard.* Ein bemerkenswerter Aufsatz. — »Das sprechende Band aus Stahl« von *Eugen Szatmari.* — »Das Musik-Chronometer im Dienste des Films« von *Carl Robert Blum.* — »Zur Geschichte des Konzertprogramms« von *Richard Engländer.* — »Renaissance des Konzerts« von *Ernst Latzko.* — »Der Rückbildungsprozeß im Konzertleben und in der Hausmusik« von *Artur Holde.*

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE VII/2, Halle. — »Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. Ein literarhistorisch-musikwissenschaftlicher Beitrag« von *Friedrich Gennrich.* »So treffen sich literarhistorische und musikwissenschaftliche Forschung in der Beantwortung der Ursprungsfrage des Minnesangs weder auf arabisch-andalusischem Boden noch im Bereich mittellateinischer Gelehrtendichtung, sondern in der Sphäre der christlichen Kirche, der das Mittelalter nicht nur seine Eigenart, sondern vielmehr noch seine Größe verdankt.«

DIE ARBEITSGEMEINSCHAFT X/6, Hannover. — »Winke für die Fortbildung des Schulmusiklehrers« von *Rudolf Bilke.*

DIE MUSIKANTENGILDE VII/4, Berlin. — »Sein und Tun« von *Ludwig Weber.* »In der Musik tönen die Gesetze, Musik ist klingende Ordnung.« — »Wie urteilen wir über ›neue Musik‹« von *Hermann Erpf.* »Die Einseitigkeiten, Zersplitterungen, Gegensätzlichkeiten und Unklarheiten in der Beurteilung neuer Musik liegen, abgesehen von tieferen Gründen der allgemeinen Zeitlage und des Generationswechsels in einer zu wenig beachteten Gewöhnung unseres heutigen Musikdenkens: wir denken zu leicht aus besonderen, vereinzelten Situationen heraus, anstatt die Gesamtheit, die untrennbare Einheit der Musik im Auge zu behalten.« — »Warum werden wir in diesem Sommer nicht zum ›Deutschen Kammermusikfeste‹ nach Baden-Baden gehen?« von *Eduard Zuckmayer.* »Wer je bei den üblichen öffentlich veranstalteten Musikfesten hinter die Kulissen geblickt hat, wer die Kämpfe um Annahme und Aufführung von Werken, um Engagements, die Mißgestimmtheit bei Einstudierung und Probe bis zur letzten Minute vor dem ›festlichen Auftreten‹ kennen gelernt hat, wer die Partituren neuer Werke mit der Klanggestalt mancher Uraufführung hat vergleichen können, der weiß, was wir uns bei einem solchen eigenen neuen ›Musikfest‹ (abgesehen vom ›Publikum‹) anders wünschen würden.« — »Über Hindemiths ›Lieder für Singkreise‹« von *Erich Doflein.* In dem ausgezeichneten Aufsatz heißt es über den Sinnbegriff des neuen Musizierens der Jugend: »Musizieren wird als Form einer Beschäftigung erkannt, in welcher sich Genuß und Arbeit im Tun, Selbsttätigkeit und geistige Folgsamkeit in der Art des Tuns lebendig ver-

binden; Musizieren also gilt als selbstgewählte Übung, gilt als Übung des eigenen Wesens, das durch diese Übung in jene ganz bestimmte Richtung gelenkt wird, die durch den vielseitigen Begriff der Gemeinschaft bestimmt ist. Ein in weitem Sinne pädagogisches Moment verbindet sich also mit dem Begriff der Musik. Dies ist der neue Sinnbegriff.«

DIE MUSIKERZIEHUNG VI/5, Berlin. — »Musikkultur und Schulmusikpflege« von *Walter Kühn.* »In der Schulmusikpflege muß nicht nur gelernt, sondern es muß in erster Linie musiziert werden. Die Schulmusik muß einwirken auf die Erweckung der Musikpflege im Hause.« — »Emile Jaques-Dalcrozes Lebenswerk« von *Robert Hernried.*

DIE MUSIKWELT IX/6, Hamburg. — »Siegfried Wagners 60. Geburtstag« von *Heinrich Chevalley.* — »Wiederbelebung der Hausmusik« von *Wolfgang v. Bartels.*

DIE SINGGEMEINDE V/4, Kassel. — »Zum Tode August Halms« von *Theodor Karl Schmid.* — »Der Weg der Volkslied-Wiedergeburt« von *Kurt Hoffmann.*

DIE STIMME XXIII/8, Berlin. — »Stimmsport — Stimmtraining — Volksstimmgesundheit« von *Theodor Paul.* — »Das Problem des Kinderchors« von *Hans Reich.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXIV/3—4, Dortmund. — »Hans Pfitzner« von *Robert Hernried.*

MELOS VIII/5 u. 6, Berlin. — »Der Musiker und diese Zeit« von *Egon Wellesz.* »Nur in jenen Epochen, in denen das richtige Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Publikum besteht, ergibt sich das Gleichmaß, welches im Kleinen wie im Großen die vollkommene künstlerische Wirkung ermöglicht; und da, wie im vorstehenden angeführt wurde, sich die Zeichen mehren, daß wir in eine Epoche eingetreten, in der die innerliche Beziehung zwischen dem Künstler und dem Publikum eine Wandlung zum Besseren erfahren hat, kann man auch mit Zuversicht der schöpferischen Zukunft der Musik entgegensehen.« — »Alte Chorpraxis heute« von *Reinhold Heyden.* — »Musikalische Erziehung durch das Klavier« von *Frieda Loebenstein.* Ein interessanter Aufsatz. — »Stilelemente in Bartóks Oper ›Herzog Blaubarts Burg‹« von *Edwin von der Nüll.* — »Ladislaus Lajtha« von *Otto Gombosi.* — In der Meloskritik wird Walter Gronostay besprochen. Seine Werke sind: die Kurzoper »In zehn Minuten«, ein Hörspiel »Mord«, eine »Kleine Unterhaltungssinfonie für den Rundfunk« und ein Streichquartett. »Es wäre nicht richtig, diese Musik allein von ihren musikalischen Qualitäten aus zu beurteilen. Wichtiger ist, an ihr wie an ihrem Komponisten einen neuen Typus zu erkennen, der sich hier herauszuschälen beginnt. Es ist der Typus eines radikalen, bedenkenlosen Gegenwartsmenschen, der alle Zeitströmungen aufgreift, um sie zu Musik zu machen. Er ist der typische Gebrauchsmusiker, der sich bewußt in Gegensatz zur ›hohen Kunst‹ stellt. Er tastet alle aktuellen Ausdrucksformen der Gegenwart ab: Zeittheater, Kurzoper, Radio und Schallplatte. Und gerade, weil er ohne Hemmungen sich zu ihnen bekennt, kann er sie persönlich und produktiv gestalten.«

MUSICA SACRA 59. Jahrg./6, Regensburg. — »Kirchenmusik und Musikwissenschaft« von *Karl Gustav Fellerer.*

MUSIK IM LEBEN V/3, Köln. — »Gestalten des Tanzes« von *Jos. M. H. Lossen-Freytag.* »Eines ist sicher, der Jazz hat, wenn auch mit brutaler Hand, die Grundlagen des Tanzes mit aller Deutlichkeit wieder vor Augen gerückt: Lebensnähe und Bewegungsfreude.« — »Vom künstlerischen Tanz« von *Kurt Jooß.* Interessante Ausführungen. — »Volkstanz als Aufgabe der Musikerziehung« von *E. Jos. Müller.* »Um ein musikalisches Liebhabertum und gute Fachmusiker in der geringen, heute dafür zur Verfügung stehenden Zeit heranzubilden, sind rationelle Methoden des Musikunterrichts notwendig; Gymnastik und Tanz gehören wesentlich dazu.« — »Die Schallplatte« von *Eberhard Preußner.* — »Über Jaques Dalcroze und seine Methode« von *E. Jos. Müller.* — »Anmerkungen zum Thema Gymnastik und Tanz in einer Literaturübersicht« von *Walter Berten.* — »Adolf Weißmann † und sein Schrifttum« von *Kurt Westphal.* »Das ist das Besondere und Neue an Weißmanns monographischen Arbeiten: durch die Fülle der Einzelerscheinungen dringt er zu der seelischen Substanz vor, die sich — mögen die einzelnen Erscheinungsformen noch so vielfältig sein — stets gleich bleibt. Und *sie* sucht er zu ergründen.«

MUSIK UND KIRCHE I/3, Kassel. — »Protestantische und klassische Musik« von *Ehrenfried Muthesius.* »Die katholische Musik ist priesterlich, sie ist ein Teil der Vergegenständlichung, des weitverzweigten Systems, zu dem der Katholizismus die unfaßbare Paradoxie des religiösen Aktes auseinanderlegt, und das er zwischen Mensch und Gott einschiebt; sie ist Vermittlung

zwischen Diesseits und Jenseits und insofern musica sacra. Religiöse Musik in diesem Sinn kennt der Protestantismus nicht. Die protestantische Musik steht fest und unverrückbar im Diesseits. Sie ist nichts, was zum ›Religiösen‹ hinführte oder etwa selbst ›religiös‹ wäre, sondern Moment einer Lebensgestaltung, die aus dem religiösen Quell herfließt. Das Religiöse liegt ihr voraus, nicht als abgeschlossener Akt, sondern als die Voraussetzung, die das diesseitige Leben bedingt und über seine Formung entscheidet. Die Musik ist nicht göttlich; sie ist ebenso göttlich und widergöttlich wie alles Zeit-Räumliche. Ist das ganze Leben des Protestanten jederzeit sowohl Buße wie Vertrauen, so gilt das auch von der Musik. Sie entzieht sich dem göttlichen Nein nicht. So ist sie auch nicht ›Werk‹ in dem Sinne des Gegensatzes zum Nur-Glauben. Sie will nicht Zugang zum Göttlichen sein, und dünkt sich nicht, sie habe es ›damit wohl ausgerichtet‹«. — »Evangelische Kirchenmusik vor fünfzig Jahren und heute« von *Arnold Mendelssohn.* — »Berühmte Orgelbauer und ihre Werke, eine physiologische und monographische Untersuchung« von *Willi Strube.* — »Die Klanggeschichte der Orgel in den Hauptzeiträumen der Musikgeschichte« von *Karl Schleifer.* — »Über Posaunenmusik« von *Christhard Mahrenholz.*

MUSIK UND THEATER (Mai—Juni 1929), Berlin. — »Das Banale und das Romantische« von *Dieter Bassermann.*

PREUSSISCHE JAHRBÜCHER (Mai 1929), Berlin. — »Hans Pfitzner und die Ästhetik des Musikdramas« von *Conrad Wandrey.*

PULT UND TAKTSTOCK VI (März/April 1929), Wien. — »Utopien« von *Erwin Stein.* Bemerkenswerte Ausführungen über die Verbreitung von Musik, in der Hauptsache durch Rundfunk und Schallplatte. »Das Konzertleben wird kaum dadurch beeinträchtigt werden, daß Musik auf dem neuen Weg eine viel größere Verbreitung erfährt. Es wird voraussichtlich dadurch nur auf eine wirtschaftlich sicherere Basis gestellt sein. Wir sehen heute schon, wie manche Orchester und Vereinigungen ihren Fortbestand dem Rundfunk verdanken. Komponisten erhalten Bestellungen, ausübende Musiker Engagements. Techniker sind an der Arbeit, Hand in Hand mit musikalischen Fachleuten eine neue Wissenschaft, die der Praxis dienen soll, die Elektroakustik aufzubauen. Sind sich die neuen Unternehmungen, Rundfunk-, Schallplatten-, Tonfilm-, Elektrizitätsgesellschaften usw. ihrer Mission bewußt — bei vielen scheint es so, und an uns liegt es, nicht abseits zu stehen, sondern ihnen zu helfen — dann braucht uns vor den gewaltigen Umwälzungen, die der Musik bevorstehen, nicht bange zu sein.« — »Eine unbekannte Ausgabe letzter Hand von Mahlers 4. Sinfonie« von *Erwin Stein.* — »Das Märchen von den unüberwindlichen Schwierigkeiten des Wozzeck« von *Johannes Schüler.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXX/19—22, Köln. — »Von der wirtschaftlichen Ausnutzung des Aufführungsrechts, wie sie zurzeit ist und wie sie sich vielleicht entwickeln könnte« von *Gerhard Tischer.* — »Über das Ethos in der Musik« von *Albert Maecklenburg.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 87. Jahrg./20—24, Berlin. — »Zum Pfitzner-Jubiläum« von *Max Chop.* — »Siegfried Wagner zum sechzigsten Geburtstag« von *demselben.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK VII/6, Hildburghausen. — »Der Rhythmus der Kirchenmelodien« von *A. Wandersleb.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 96. Jahrg./6, Leipzig. — »Universitäts- oder Musikerbildung?« von *Alfred Heuß.* — »Die Schumann-Variationen von Brahms« von *Eugen Tetzel.* — »Einige Worte über die Beurteilung neugearteter Musik« von *Heinrich Zöllner.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT XI/8, Leipzig. — »Das Wesen der Resonanz« von *Alfred Seiffert.* — »Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft. Urgeschichte des Doppelempfindens im Geistesleben der Orientalen« von *Albert Wellek.* In dem sehr interessanten Aufsatz werden vom Autor behandelt: Die Synästhesie in China (3. vorchristliches Jahrtausend), in Indien, in Vorderasien und Ägypten.

ZEITSCHRIFT FÜR SCHULMUSIK II/4, Berlin. — »Verständnis und Kennerschaft in der Musik« von *Richard Müller-Freienfels.* — »Original und Übertragung im Musikunterricht« von *Hans Burkhardt.* — »Fehlende Fundamente« von *Wilhelm Meister.*

AUSLAND

DER AUFTAKT IX/5—6, Prag. — »Gerhard v. Keußler« von *J. Křička.* »Lange lebte ich in dem Irrtum, daß Keußler vor allem Dichter und dann erst Musiker sei. (›Gefängnisse‹.) Erst das Oratorium Jesus ergriff mich auch musikalisch und überzeugte mich von dem Gleichgewichte beider Komponenten.« — »Gerhard v. Keußler: Die Burg« von *Erich Steinhard.* Ein interessanter Beitrag zum Thema Nationalmusik. — »Eisenach und die Kurrende« von *Gerhard v. Keußler.* »Der Musikbetrieb einer Stadt verdient erst dann den naturstolzen Namen Leben, Musik*leben*, wenn die beiden Grundfähigkeiten, die da den Begriff Leben ausmachen, *kontinuierlich* sind; einmal die Fähigkeit: alle Einzelteile in ihrem für das Ganze zweckhaften Zusammenhang zu erhalten, und zum anderen die Fähigkeit: auf die Veränderungen der Außenwelt zweckhaft, im Sinn der Selbsterhaltung, zu reagieren. Damit nun diese beiden von Natur triebmäßigen Fähigkeiten kontinuierliche seien, bedarf es einer lenkenden Vernunft, eines klaren Zweckbewußtseins, einer leitenden und tatgewissen Persönlichkeit.« — »Beruf und Berufung« von *S. v. Hausegger.* — »Keußlers Biblische Oratorien« von *Fritz Stein.* — »Keußler und die Bühne« von *L. Sachse.* — »Keußlers Gesänge« von *Ludwig Heß.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 69. Jahrg./10—12, Zürich. — »Für Albert Roussel« von *Arthur Hoerée.* — »August Halm und sein Werk« von *Hans Berchtold.* — »Schuberts Violin-Kompositionen insonderheit seine darin enthaltenen Rondeaux« von *Elsa v. Zschinsky-Troxler.* — »Werke von Conrad Beck« von *K. H. David.* — »Die Renaissance des Männergesangs« von *Walter Leib.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1036, London. — »In gegenseitiger Geringschätzung« von *Rutland Boughton.* — »Eine Studie über Franz Liszt« von *Alexander Brent-Smith.* — »Die Möglichkeit von Viertelton- und anderen neuen Skalen« von *Leonid Sabaneev.* — »Hans Pfitzner« von *Fritz Erckmann.*

THE SACKBUT IX/11, London. — »Excursions« von *Ursula Greville.* — »Das Mysterium der Stimme« von *Kenneth Curwen.* — »Ist die Musik für die Masse?« von *Robert H. Hall.* — »Volksmusik der Sowjet-Union« von *Henry Clegg.*

LA REVUE MUSICALE X/7, Paris. — »Die letzten Jahre Lullys« von *Henry Prunières.* — »Das Musikleben zur Zeit der Romantik« von *Claude Laforêt.* — »Unveröffentlichte Briefe Verdis an Camille du Locle (1868—1874)« mitgeteilt von *J. G. Prod'homme.* — »Das Bühnenwerk Albert Roussels« von *Nadia Boulanger.* — »Die Entstehung der ›Penelope‹« von *Philippe Fauré-Fremiet.* Über das Werk Gabriel Faurés. — »Gedanken über die Musik« von *André Suarès.* — Das Heft enthält eine Bibliographie der Werke Albert Roussels.

LE MENESTREL 91. Jahrg./20—24, Paris. — »Die Wohnungen Mozarts in Paris« von *Léon Quénéhen.* — »Ein Vergleich« von *Jean Chantavoine.* Der Autor zählt die lange Liste der Vorlesungen und Übungen über Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten auf und stellt ihr gegenüber die französische Musikwissenschaft. Von den 17 französischen Universitäten haben nur zwei musikwissenschaftliche Vorlesungen: Paris (André Pirro) und Straßburg (Th. Gérold). Der Autor schließt mit den Worten: »Es kann nicht in Frage kommen, daß wir diesen Abstand, der uns in dieser Hinsicht von den Deutschen trennt, eines Tages einholen, und ich denke nicht, daß wir je die Deutschen erreichen werden, so groß ist der Vorsprung, den sie vor uns seit der Reformation haben (denn es ist der protestantische Choral, der die deutsche Musik geschaffen hat). Aber wenigstens könnte man versuchen, diesen Abstand um ein Beträchtliches zu vermindern. Das Beispiel von Deutschland selbst zeigt, daß diese Aufgabe weniger den Künstlern selbst, als der Universität zukommt.« — »Antonio Vivaldi« von *Julien Tiersot.*

MUSIQUE II/8, Paris. — »Albert Roussel« von *Roland-Manuel.* — »Die Melodien Albert Roussels« von *Suz. Demarquez.* — »Franz Liszt und die Etappen der modernen Musik« von *Vladimir Jankelevitch.*

LA RASSEGNA MUSICALE II/5, Turin. — »I Valori della musica« von *E. Torrefranca.* — »Briefe Boitos an Martucci« von *R. de Rensis.* — »Kritik und Kunst« von *D. Petrini.*

MUSICA D'OGGI XI/5, Mailand. — »Unveröffentlichte Briefe G. Spontinis« von *Emmi Pfeiffer.* — »Das Drama des Lebens in den Volksgesängen Apuliens« von *Franco de Feo.*

Eberhard Preußner

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

JOHANNES WOLF: *Geschichte der Musik.* Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Nun liegt *ein* Band vor, der die vier Bändchen der Sammlung »Wissenschaft und Bildung« in einer äußerst geschmackvollen Aufmachung vereinigt. Die Einleitung dieses Werkes ist allerdings seit dem Erscheinen des Buches »Geist und Werden der Musikinstrumente« von C. Sachs überholt. Der Schwerpunkt dieses Buches liegt, gemäß der Bedeutung des Verfassers in den Abschnitten über die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Was Bellermann in seinem Buch »Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts« in komplizierter und breit angelegter Weise behandelt, wird von Johannes Wolf klar und knapp zusammengefaßt, der Wust der alten Regeln der Ligaturenlehre auf 3 Hauptregeln zusammengestrichen. Die Gegenwartsbedeutung der mittelalterlichen Musik wird unterstrichen mit dem Hinweis auf die Aufführung in Freiburg i. B., Karlsruhe und Hamburg (Prof. Gurlitt und Prof. Ludwig). Im Kapitel über alte Instrumentalmusik wird endlich aufgeräumt mit der irrigen, leider immer noch weitverbreiteten Anschauung, daß das Spinett seinen Namen habe nach seinem angeblichen Erfinder Spinetus. Die sprachliche Ableitung wird richtig hergeleitet von dem Wort spina (Dorn). Leider deutet der Verfasser immer noch die Virginale als Jungfernklaviere, nach der falschen Ableitung von virgo (Jungfrau). C. Sachs hat in seinem Buch »Das Klavier« darauf hingewiesen, daß diese Ableitung falsch ist. Das Stammwort heißt virga und bedeutet soviel wie Stöckchen, Docke.

Das Kapitel »Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit« gibt uns einen Einblick in die Ton- und Formenwelt jener Epoche. Das dazugehörige Vorwort gibt Aufschluß über die Aufführungspraxis jener Zeit. Das Material dazu lieferten alte Handschriften der Bibliotheken: Innsbruck, Breslau, Florenz, Paris, Rom, München, London, Wien u. a. m.

Es folgt dann weit gespannt die Ausführung über die Musik des Barock mit ihren typischen Erscheinungsformen: Passion, Oratorium, Oper, vor allem aber die Kirchenmusik. Auch diesem Abschnitt sind Notenbeispiele beigegeben aus weniger bekannter Literatur.

Das Schlußkapitel umfaßt die Musik vom 18. Jahrhundert an bis in die allerneueste Zeit. Sehr wesentlich sind die Abschnitte über die Entstehung des Konzertwesens und damit im Zusammenhang die Entstehung der Kritiken. Die Geigenmusik wird aufgezeigt in den Ausstrahlungen der »Schulen«, die von den Brennpunkten der Virtuosen des 19. Jahrhunderts ausgehen und bis in unsere Zeit sich auswirken. Was an dieser »Geschichte der Musik« so entzückt, ist die Bejahung der Mannigfaltigkeit vorhandener Arten und Formen. Wolf verfällt nie in eine bedingungslose Glorifizierung alles Vergangenen wie etwa Hans Joachim Moser in seiner »Geschichte der deutschen Musik«. Nur ein wahrhaft Wissender kann die Musik der neuesten Zeit so darstellen, wie es Johannes Wolf in seinem Schlußkapitel macht. Er sieht und erkennt, daß das Musikleben der Spiegel der schöpferischen Entwicklung ist, und daß die Ästhetik sich immer an einen gewissen Zeitstil hält. Das Historische der Formenwelt hat nur relativen Wert. Trotz der allgemein verständlich gehaltenen Formulierung ist der streng wissenschaftliche Charakter gewahrt; und so wird dieses Buch sowohl dem Wissenschaftler wie dem Laien gute Dienste leisten. *Rudolf Sonner*

HANS JOACHIM MOSER: *Paul Hofhaimer.* Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus. Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart.

Die Biographik, vor ein paar Jahrzehnten in die Acht getan, scheint wieder auf dem Vormarsch zu sein. Die großen Meister der musikalischen Biographie, v. Winterfeld, Jahn, Spitta, Chrysander, sind von einer Generation abgelöst worden, die den Gefahren aller Biographik zu entfliehen suchte: auf einen einzigen Kopf zu häufen, was Saat und Tat ganzer Völker und Zeiten ist, und mit der Heraushebung des Helden den Gesamtorganismus des künstlerischen Lebens zu verletzen. Sollte das Zeitalter, in dem Friedrich Gundolf Werk auf Werk über Einzelpersönlichkeiten formt, auch der musikalischen Biographie wieder günstiger sein? Mosers Buch wandelt freilich nicht Gundolfs Pfade. Es versucht nicht, unter Zurückdrängung aller äußeren Lebensumstände den Kern der Persönlichkeit freizulegen und seinen Helden aus dem Zeitlichen ins Ewige zu heben. Im Gegenteil: es ist durchaus »pragmatisch«. Es teilt sich in »Leben« und »Werke« nebst einem Notenanhang der erhaltenen Stücke und trägt mit dem gewohnten Fleiße seines Verfassers alle erreichbaren Nachrichten aus archivalischen und bibliothekarischen Quellen

— auch zur Orgelkunde der Zeit — zusammen. Hofhaimer ist auch nicht groß genug, um eine andere Behandlung zu rechtfertigen. Er ist als Mensch, Standesmusiker und Tonmeister eine bezeichnende Erscheinung der süddeutschen Musikwelt um das Jahr 1500, und so werden seine Lebensumstände und sein Werk von selbst ein Bild jener fesselnden Zeit, in der wieder einmal Deutschland und Italien einander zu gegenseitiger Befruchtung anziehen und der schwere Kampf zwischen Gotik und Renaissance ausgefochten wird. Die mächtigen Probleme dieser Auseinandersetzung werden gestreift, ohne daß Moser den Wunsch hätte, sie herzhaft anzupacken und ihrer Gesetzlichkeit nachzuspüren. Dafür hat das Buch die ganze Frische, die wir an dem Verfasser der Deutschen Musikgeschichte schätzen. Gerade sie gibt dem Werke seine eigene Bedeutung: Kreise an die Musikgeschichte des frühen 16. Jahrhunderts heranzubringen, die ihr bisher gleichgültig gegenüberstanden, und dem Musikleben, namentlich der Orgel- und der Chorwelt, mit den Schätzen des Notenanhangs neue Kräfte und Anregungen zuzuführen.

Curt Sachs

F. A. STEINHAUSEN: *Die Physiologie der Bogenführung*. Fünfte Auflage, herausgegeben von *Florizel v. Reuter*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.

Das 1902 erschienene Buch Steinhausens darf mit vollem Recht als das klassische Werk in der pädagogischen Literatur der Streichinstrumente gewertet werden. Es ist die erste Veröffentlichung, die auf Grund exakter physiologischer Untersuchungen die verwickelten Probleme der Bogentechnik zu lösen versuchte und die Kenntnisse aller Voraussetzungen für eine vollkommene Bogenhaltung und Bogenführung derart erweiterte, daß eine ganz neue Einstellung gegenüber dem gesamten Fragenkomplex — *das Bewußtwerden des Zusammenhanges von Können und Wissen* — entstand.
In klarer und bestimmter Darlegung hat Steinhausen mit den traditionell eingebürgerten Gepflogenheiten und den fundamentalen Irrtümern aufgeräumt. Sein Verdienst kann keineswegs dadurch geschmälert werden, daß naturgemäß im Laufe der letzten zwei Dezennien fortgesetzte physiologische Forschungen auf diesem Gebiete und genaueste Beobachtungen in der Praxis noch weitere Fortschritte ermöglichten und einzelne Theorien Steinhausens überholten.
Von diesem Standpunkt aus müßte eine Neubearbeitung die wertvollen letzten Forschungsergebnisse in weitestem Maße, unter Anführung neuerer Literatur (Trendelenburg, Kern, Flesch usw.), berücksichtigen.
Der Bearbeiter der fünften Auflage, der bekannte Violinvirtuose *Florizel v. Reuter*, der, wie er selbst hervorhebt, »in anatomischen Fragen zu wenig bewandert« ist, beschränkt sich darauf, praktische Bemerkungen in Verbindung mit passend ausgewählten Notenbeispielen (Anhang) hinzuzufügen. Durch solche Einschaltungen, mögen sie auch treffend und nutzbringend sein, werden die rein wissenschaftlichen Erläuterungen eher beeinträchtigt als bereichert. Bemerkungen praktischer Natur wären als Fußnoten verständlicher und berechtigter als im fortlaufenden Text, von dem sie durch keinerlei Kennzeichen unterschieden sind.
Ungeachtet dieser Ausstellungen ist und bleibt das Werk Steinhausens wegen seiner grundlegenden Untersuchungen und vielfachen Anregungen für jeden denkenden Instrumentalisten ein Gegenstand ernsten Studiums.

Joachim Stutschewsky

HERMANN GUTZMANN: *Physiologie der Stimme und Sprache*; in 2. Auflage bearbeitet von Dr. med. *Hermann Gutzmann* (Sohn). Verlag: Friedr. Vieweg u. Sohn, A.-G., Braunschweig.

Des unvergeßlichen Hermann Gutzmann Sohn schenkt uns, 19 Jahre nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe, in der 2. Auflage des grundlegenden Werkes zunächst zweierlei: *Äußerlich* eine Umarbeitung, oder vielmehr: ein Hineinarbeiten des Wesentlichen, was rund zwanzig Jahre der Stimm- und Sprachforschung gebracht haben. *Innerlicher* Weise zeigt dieses bedeutsame Buch nicht nur das Anstürmen einer Fülle neuer und oft nicht nur eng bezüglich bedingter Ideen auf, sondern deren organische Eingliederung beweist neben dem Wert der Veröffentlichung viel mehr: den Triumph des Geistes des toten Forschers! Dieses eindeutige Bild ist in seiner klaren Zeichnung nur deshalb möglich, weil die Schüler Gutzmanns nicht nur sein Werk an sich ausgebaut haben, sondern auch, dem Grad ihrer Eigenbedeutung entsprechend, tatsächlich berufen sind, heute mit zur weiteren Aufhellung des Gesamtkomplexes, wie der seiner Teile, entscheidend und überzeugend Neues zu sagen. Ich nenne vor allem Prof. Nadoleczny (München) und H. Wethlo (Ber-

lin), deren überaus wertvolle Forschungen dem Buch zugute kommen; dazu die Einfügung anderen wichtigen Materials (C. Stumpfs Theorie der »Sprachlaute«). Im ganzen ein kleines, aber in sich geschlossenes Kompendium, das vor allem des umfangreichen Literaturverzeichnisses nicht enträt. Es gehört heutzutage nicht mehr einzig in die Hand des Stimmphysiologen als Forschers oder Arztes, sondern sollte (und wird) alle *die* wirksam unterstützen und anregen, die zur menschlichen Stimme »des andern« in engere Berührung kommen, oder aber — sich selber, nämlich in der Stimme, kennenlernen wollen. Es geht z. B. nicht mehr an (wie das in sogen. gesangsmethodischen Schriften festzustellen ist!), über die Fehler der gewissen Dritten zu zetern, sondern man muß *positive* Vorschläge machen können. Gutzmanns Schrift, in der Vereinigung mit den Erkenntnissen derer auf seinen Schultern, wird hier oft überraschend neue, aber *tragfähige* Fundamente sichern helfen! Auch der Arzt wird sich ihrer von neuem erinnern, und das wird vielleicht dazu führen, daß bei einer dritten Auflage das Kapitel »Sprachheilkunde« mehr *ausgearbeitet* als jetzt erscheinen wird; allerdings gehört dazu —und das erscheint mir als das wichtigste —, daß das Verhältnis der Psychologie zur Physiologie in Stimme und Sprache in allen seinen Teilen aus- und eingewertet werde. Damit nähern wir uns auch dem Musik*erzieher* des Heute; ich wünsche herzlich, daß auch er aus Gutzmanns Buch schöpfe für den Geist einer neuen Musik-, d. h. Stimmpädagogik! In kurzem: Gutzmann lebt! *Heinrich Werlé*

OTHMAR STEINBAUER: *Das Wesen der Tonalität.* Verlag: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.

Steinbauer will in diesem Buche nichts geringeres, als die Grundlage einer neuen Musiktheorie zu liefern, die es »möglich macht, alle melodischen und harmonischen Erscheinungen aus dem Gesetze der Tonalität heraus einheitlich zu erfassen« und damit »alle Unklarheit im Alten« beseitigt und darüber hinaus den »bereits arg verschütteten Weg zu Neuem, Unverbrauchtem« sichtbar macht.

Daß eine Musiktheorie, welche alle melodischen und harmonischen Erscheinungen einheitlich zu analysieren und zu erklären imstande ist, nicht existiert; daß sie eine brennende Notwendigkeit ist — dies dürften wenige bestreiten. Wie weit Musik-*Theorie* den schöpferischen Weg »zu Neuem, Unverbrauchtem« ebnen kann, ist eine andere Frage; meines Erachtens doch nur als Musik-*Lehre*, als Teil einer rationellen Musikerziehung.

Es sei gleich vorweggenommen, daß Steinbauers Buch nicht für die praktische Musikerziehung geschrieben ist. Was leistet er für die theoretische Erkenntnis?

Die Arbeiten Ernst Kurths haben einen neuen Abschnitt in der Entwicklung der Musiktheorie eröffnet. Wir haben angefangen, Musik als dialektischen Vorgang, als energetischen Ablauf zu betrachten und sind damit dem Wesen der Tonkunst um einen gewaltigen Schritt nähergekommen. In diesem Sinne könnte man »*Tonalität*« als *die Gesamtheit jener Gesetze* definieren, *welche innerhalb eines musikalischen Stils jedes tonale Geschehen regeln.*

Steinbauer ist anderer Meinung: »Tonalität ist kurz gesagt jene Gesetzmäßigkeit, in der sich die verschiedenen Töne einer Reihe auf einen gemeinsamen Grundton beziehen.« (S. 3.) Auf S. 20 spricht er von der »›Tonalität‹ C« und bemerkt: »Im weiteren Verlaufe dieses Buches soll die Reihe der Töne, die aus einem Grundton hervorgeht, stets mit dem Worte ›Tonalität‹ bezeichnet werden.« Tonalität ist also für Steinbauer tote logische Ordnung, anstatt lebendiger, dialektischer Vorgang, Bezogenheit anstatt Entwicklung. Eine solche Auffassung ist an sich zur Unfruchtbarkeit verdammt. Sie ist aber nicht der einzige Fehler Steinbauers.

Es gibt keine »Tonalität« schlechthin, nur zeitlich und örtlich bestimmte Tonalitäten. *Die* Tonalität ist eine Fiktion und die wissenschaftliche Untersuchung *einer* gegebenen Tonalität kann nur zwei Wege beschreiten: der eine ist die geschichtliche Darstellung ihrer Entstehung und Entwicklung, der andere die vergleichende Beschreibung gleichzeitig bestehender Tonalitäten. Beide Wege sind fruchtbar und wenig ausgenützt; der erste ist unerläßlich zum Ausbau der Musikgeschichte, der zweite vor allem ein Teilgebiet der vergleichenden Volksmusikforschung.

Steinbauer geht anders vor. Er liefert aber auch keine wissenschaftliche Untersuchung, sondern unterhält mit Seifenblasenkunststücken, die mit den Tatsachen der Wirklichkeit nur so viel zu tun haben, daß sie sie verzerren und mißdeuten.

Im ersten Teil seines Buches konstruiert er eine alleinseligmachende »Tonalität«, die zunächst aus der von einem gemeinsamen Grundton aufsteigenden Durtonleiter und absteigenden phrygischen Tonleiter besteht. (Diese

absteigende *phrygische* Tonleiter nennt Steinbauer — anscheinend zur schöneren »Ausgliederung« seines »polaren« Systems — Moll.) Diese »Tonalität« erweitert er dann durch Hinzufügung desselben Tonleiterpaares auf der großen Ober- und Unterterz des Grundtones. So entsteht die »Tonalität« dieses Grundtones »in ihrer vollen Auswirkung«, anders dessen vollständige »polare Ausgliederung«.
Im zweiten Teil leitet er dieses System aus der Obertonreihe und einer analogen Untertonreihe ab (wobei es ihm gelingt, die Bezeichnung »Untertonreihe« zu vermeiden). Er fährt hierzu die schweren Geschütze der pythagoräischen Zahlensymbolik und der Kategorienlehre von *Spann* auf. Eine Probe der unvergleichlichen Verwendung dieser Waffen: »Die Zahl drei oder das Zwölfersystem begründet das unendlichfältig einzeln Verschiedene, oder das unendlichfältig einzeln Ungleichnamige — die Zahl fünf oder das Zehnersystem begründet die Abwandlung des einmalig Gesetzten, d. h. das unendlichfältig verschieden Einzelne, oder das unendlichfältig verschieden Gleichnamige.« (S. 111.)
Es sei noch erwähnt, daß er die primäre Bedeutung der Melodie gleich im ersten Kapitel betont: »Die Melodie ist der Grundwert aller musikalischen Erfindung.« »In der Melodie ist alles: die Bewegung, das Leben.« (S. 4.) Der Anhang schließt mit dem Satz: »Aus all dem geht hervor, daß in der Musik für uns die Melodie das Erstwesentliche ist und daß demnach die »Lehre von der Melodie« der einzig richtige Ausgangspunkt und die sicherste Grundlage für die Musiktheorie und ihre praktische Anwendung ist.« (S. 130.) Steinbauer begnügt sich damit, diese wichtige, immer mehr durchdringende Erkenntnis nachzusprechen, anstatt sie zu verwerten.
Trotz allem ist es nicht zu befürchten, daß Steinbauers Buch in vielen Köpfen Verwirrung anstiften wird. Es ist nur eines unter den vielen Neuerscheinungen, die sich mit den Problemen der tonalen Musiktheorie beschäftigen; es ist mit diesen ein Zeichen des wachsenden Interesses, das diesem Gebiet zugewandt wird. Früher oder später müssen diese Bestrebungen ihr Ziel auch erreichen.

Paul Weiss

GUSTAV BUMCKE: *Harmonielehre*. 2. Auflage. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig 1927.

Die hiermit zum zweiten Male aufgelegte Arbeit des bekannten Berliner Musiktheoretikers und Pädagogen verrät die sichtliche Bemühung, auf der Höhe zeitgemäßer Anforderungen zu bleiben, ohne an dem festen Unterbau der Methode zu rütteln. Bumcke hat seine eigene Art, den Stoff zu disponieren und dem Schüler näher zu bringen; gar vieles spricht von großer Lehrerfahrung. Trotzdem bleibt seine Harmonielehre immer noch zu sehr an der Regel, am Buchstaben haften und hält sich viel zu lange bei der Verbindung reiner Dreiklänge und bei umständlichen Stimmführungsvorschriften auf, die in Menge aufgestellt und dann wieder modifiziert werden — ein Verfahren, welches unnütz viel Zeit und Kraft verschwendet. Dafür bleibt dann kaum mehr Raum für die heute so wichtigen und hochentwickelten Gebiete der Chromatik und Enharmonik, die der Verfasser wohl in seiner Modulationslehre behandelt, die aber ebenso zur »Harmonielehre« rechnen, so daß die Trennung dieser beiden Stoffgebiete nicht glücklich erscheint. So wertvolle Anregungen das Kapitel »Gemischte Harmonien« enthält, so wird hier doch deutlich offenbar, daß in der gesamten Theorie hierüber heute noch völlige Unklarheit herrscht, jedenfalls kommt der Versuch, hier feste Lehrsätze formen zu wollen, über Andeutungen nicht hinaus. Auch die illustrierenden Beispiele lassen sich mehrfach durch prägnantere und vor allem solche anerkannterer Autoren ersetzen. Förderlich und begrüßenswert ist die Hereinbeziehung der »harmonischen Analyse«, wenn auch nicht einzusehen ist, warum das harmonische Urbild einer Komposition lediglich aus Noten von gleicher Dauer (ganzen oder halben Noten) bestehen soll; bewahren wir nicht gleichzeitig das rhythmische Gerippe bei der Analyse, so kommen wir gar zu weit ab vom Werk und hinüber in die Schulstube. Eine Harmonielehre, die das Lebendige der bisherigen Entwicklung zusammenfaßt, die auch der zeitgenössischen Produktion einigermaßen gerecht wird und die das Wesentliche auf übersichtliche, einfache und klare Formeln bringt, fehlt uns leider immer noch und wird wohl auch erst nach einigen Jahren der Klärung zu erwarten sein.

F. Müller-Rehrmann

MUSIKALIEN

JOSEF MATTHIAS HAUER: *Hölderlin-Lieder II, op. 23*. Bariton und Klavier. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Es ist bei der Kritik des Hauerschen Liederheftes Anlaß zu einer Bemerkung über Zwölftontechnik. Hauer gilt heute weithin als der

Urheber jener Technik, und *Schönbergs* gegenwärtige Verfahrungsweise wird mit dem gleichen Namen bedacht wie Hauers Komponiermethode. Ohne daß die Prioritätsfrage aufgeworfen werden soll, muß jedenfalls sachlich das Recht solcher Identifikation bestritten werden. Schönbergs Zwölftontechnik ist die äußerste rationale Kristallisation von innertechnischen Erfahrungen, die sich unter dem geschichtlichen Zwang der Dialektik in Schönbergs Werk gebildet haben: sie stammt einmal vom Prinzip des Stufenreichtums her, den er der qualitätslosen Chromatik entgegenstellte und der die Wiederholung des gleichen Tones im Baß erst und dann insgesamt fortschreitend ausschließt, solange nicht die fehlenden Töne des Chromas als Stufen selbständig eingetreten sind; weiter von Schönbergs *Variationstechnik*, die das gesamte Material mit motivisch-thematischen Beziehungen durchformt, ohne eine freie Note zu lassen, ohne aber auch das Dagewesene offen zu wiederholen. Nach der Emanzipation von der Tonalität haben sich jene Prinzipien derart statuiert, daß sie das kompositorische Material durchdringen, ehe mit dessen evidenter Gestaltung nur erst begonnen wird; sind also nicht etwa als Ersatz der Tonalität anzusprechen, sondern es bedeutet ihre Verwendung vielmehr eine Reinigung des kompositorischen Materials von den Resten des bloß Organischen, nach dessen Tilgung erst das Komponieren in Freiheit beginnt. So ist die Schönbergsche Zwölftontechnik niemals geschichtsfreies Komponierrezept, sondern legitimiert sich allein durch den dialektischen Aufbau seines gesamten œuvres. Ganz anders bei Hauer. Er hebt in einer Situation, darin die Macht der Tonalität erloschen ist, mit der Zwölftontechnik an, die er als Erfindung und einziges Komponierprinzip handhabt, um mit dem frei gesetzten Prinzip das Formmittel der Tonalität zu ersetzen. Seine Technik ist ärmer um alle die Beziehungen, die ihr bei Schönberg aus der kompositorischen Erfahrung zuwachsen, ist kennbarer, weil sie nicht als Vorformung des Materials in den Hintergrund verlegt und absichtsvoll verdeckt wird, aber eben darum primitiver und schwächer; er verläßt sich auf den Ablauf der Tropen wie ein erfinderischer Uhrmacher auf sein frisch konstruiertes Perpetuum mobile, ohne daß das Pathos der geschichtlichen Dynamik jenen Ablauf verbindlich regelte: er bleibt privates Geduldspiel mit kosmischer Ideologie. Allein der konkrete Beziehungsreichtum der Schönbergschen Technik sollte gegenüber der dürftigen Primitivität des Hauerschen Verfahrens jeden Vergleich ausschließen — auch dann, wenn man geneigt wäre, jene Hauersche Primitivität als archaisch und mythisch zu bestaunen, während doch jedenfalls Schönbergs sprengende und erhellende Musik Todfeind aller bloß beharrenden Mythologie ist. Es haben denn auch die Hölderlin-Lieder abermals das Zeichen jener dilettantischen Armut, über die allein deren Obstination täuschen könnte. Ihre »Atonalität« ist inkonsequent und scheinhaft; sie bezieht sich nur darauf, daß die Gebilde nicht tonartlich fixiert sind; der Bau der einzelnen Akkorde jedoch und durchwegs auch deren Zusammenhang bleibt tonal ganz und gar, bereichert um Mittel aus dem Impressionismus, ganztönige Alterationen zumal. Die Lieder halten sich homophon, der Klaviersatz ist völlig akkordisch, die Singstimme bietet in jedem Takt die melodische Umschreibung des Tonmaterials seiner Akkordik; oder, vielleicht, es klappt das Klavier die Töne des Gesangsmelos akkordisch zusammen. Stärkere Kontraste finden sich weder in der thematischen Gestaltung, noch im Satz; die Dynamik ist dem Ausführenden völlig frei gestellt. Die Deklamation verläuft, fast pausenlos, in einer Eintönigkeit, die nicht besser wird, weil Absicht sie diktiert. So bliebe der Eindruck des hartnäckigen Dilettantismus übrig, einer Naivität, die sich künstlich erhält, um nicht mit der Kenntnis der technischen Chancen sogleich ihre verspäteten Urgefühle, ihre provinzielle Ontologie einzubüßen — wenn nicht unvermittelt und trotz des Rezeptes sich zuweilen eine echte Substanz anzeigte, die mehr gilt als reaktionäre Tumbheit. Die Gedichte sind original angeschaut, und etwas aus ihrer Intention, das zu benennen schwer fällt, ist getroffen: die Trauer vielleicht, mit der das heimatlose Bewußtsein ins archaische Bilderreich einstürzt, ohne nochmals daraus aufsteigen zu dürfen: etwas von der höhlenhaften Macht der Vorzeit ist in den Liedern, und als Siegel der Wahrheit dessen mag gelten, daß der Affekt, der dorthin sich wagt, ohne Hoffnung und Naturglaube, sondern abgespalten und verfallend sich mitteilt. Das Wagnis, in jene Hölderlinsche Schicht musikalisch, wie immer auch sprunghaft, einzudringen, könnte wohl schließlich den Dilettantismus des Beginns besser rechtfertigen denn alle Tropen: als Beginn nämlich. Zumal im ersten Lied ist es zu finden, das gesehen und in aller technischen Roheit irgend doch stimmig erscheint: mit den Worten »Am Abend-

himmel blühet ein Frühling auf« kommt eine simple Folge parallel absteigender Septim- und Sextakkorde zu schlechthin unbegreiflich großer Wirkung. Auch der Schluß des Liedes ist merkwürdig bestätigt. Man wird die objektive Prätention der Lieder als illegitim zu durchschauen, die heilige Frühe ihrer Attitude gleich einem Traum zu tilgen haben; sollte sich aber um so williger der Irritation überlassen, die sie trotz allem bringen — wäre es auch nur, weil sie so inselfern aller Musik liegen, die heute sich begibt; so daß deren Konturen zusammenschießen, wie für den Blick, der von der verlassenen Insel aus das feste Land abmißt, um es besser in Besitz zu nehmen. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

GUIDO PANNAIN: *Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Den Willen, sich mit der modernen Musik der anderen europäischen Länder ernstlicher auseinanderzusetzen, bemerke ich in diesem Werk bei einem Italiener zum erstenmal. Italien hat sich wie kein zweites Land von fremden Einflüssen frei zu halten gewußt. Es hat in Dingen der Musik eine förmliche Inzucht getrieben. Das Heraustreten aus den eigenen Grenzen scheint mir für Italien eine Notwendigkeit zu sein, wenn es eine wirkliche Stellung in der musikalischen Moderne erringen will. *Daß* Pannain einen energischen Versuch macht, fremde Stilelemente zu assimilieren, ist anerkennenswert; daß dabei zunächst Zwitterhaftes, Ungleichmäßiges herauskommt, ist bei einem ersten Versuch vielleicht nicht zu umgehen. Als Entstehungsjahr der Sonate ist 1926 angegeben. Das ist in diesem Falle wichtig; denn der letzte Satz — ganz italienisierter Bartók — erinnert in der Faktur wie vor allem im Klaviersatz stellenweise (Seite 39) so lebhaft an den Finalsatz aus Bartóks Klaviersonate, daß man an Abhängigkeit glauben *müßte,* wenn nicht die Jahreszahl dagegen spräche. Dieser letzte Satz ist in seiner kolossigen Zweiviertelsrhythmik und seiner, das Klavier ganz schlagzeughaft behandelnden klanglichen Radikalität ein immerhin erstaunliches Stück. Schwächer ist der erste Satz. Das häufige, gleichzeitige Operieren mit zwei und drei Rhythmen wirkt in der Aufführung nicht so überzeugend wie es im Notenbild interessant aussieht; das längere melodische Ausspinnen der Geigenstimme mit einer ganz passiven, auf ostinate Figuren gestellten Klavierbegleitung (Seite 14—15 und 18—19) widerspricht dem dualen Charakter, den eine Geigensonate haben *muß.* Vor allem aber arbeitet Pannain in diesem ersten Satz viel zu viel und viel zu ausschließlich mit dem motivischen Hauptgedanken, der, ohne daß ihm wirksame Kontraste entgegenstehen, allein herrscht. Der Schwächen sind viele in diesem Werk — trotz allem aber spürt man den denkenden Musiker hinter ihm. *Kurt Westphal*

A. TSCHEREPNIN: *Sonate III für Violoncello und Klavier in Fis-dur-moll op. 30, Nr. 2.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Neues bringt diese Sonate, die ihres kleinen Formats wegen eher als Sonatine zu bezeichnen wäre, nicht; aber man ist trotzdem nicht enttäuscht. Tscherepnin, obwohl Russe, hat sich ganz französisiert. Die große unvergleichliche Kunst des französischen Impressionismus wirkt in ihm weiter. Wird sie mit so viel Geschmack und ästhetischem Fingerspitzengefühl gepflegt wie bei Tscherepnin, so verfällt man ihr immer wieder. Diese kleine Sonate entwickelt aus der Mischung von Dur und Moll (mit großer und kleiner Terz, und großer und kleiner Sext) so viel intimen Klangreiz, so viel angenehm dekadente Eleganz, daß man darüber vergißt, dem 29jährigen Autor gegenüber die berechtigte Forderung nach Neuem, Ursprünglicherem, geltend zu machen. — Wird Tscherepnin sich wandeln? Mit kaum 30 Jahren darf man nicht in letzten Endes doch epigonalen Bahnen stecken bleiben.

Kurt Westphal

THEODOR BLUMER: *Sonate für Flöte und Klavier, Werk 61.* Verlag: Wilh. Zimmermann, Leipzig.

Die Produktion an Originalmusik für Flöte und Klavier ist nicht allzu groß. Einer Neuerscheinung gegenüber neigt man darum zunächst zu nachsichtiger Beurteilung. Die Sonate von Blumer ist für beide Instrumente rein spieltechnisch nicht undankbar; sie läßt sich ohne Aufbietung großer virtuoser Fähigkeiten durchweg gut zum Klingen bringen. Das ist aber auch fast der einzige Vorzug, der dem musikalisch völlig substanzlosen Werk abzugewinnen ist. Den Themen fehlt es an lebendigem Atem und an charakteristischer Prägung. Sie sind schattenhafte leere Gesten, die auch in der Fortführung und Verarbeitung nicht ausdrucksvollere Gestalt annehmen oder tieferen Sinn verraten. Die Harmonik wirkt gekünstelt. Das kurze »Lento« nach dem in d-moll stehenden ersten Satz klingt wie eine Modulationsstudie, die auf möglichst kompliziertem Wege

das fis-moll des folgenden »Allegretto grazioso« erreichen soll. — Da bei Fortschreitungen in vollen Akkorden der klangliche Reiz von Quintenparallelen gar nicht zur Geltung kommt, wirken sie hier zuweilen störend. Die Klavierbehandlung Blumers deutet in ihren besten Elementen auf Brahms-Nachfolge hin.

Cora Auerbach

J. S. BACH: *Church Cantata No. 161, »Come, thou lovely hour of dying«.* Herausgegeben von *Charles Kennedy Scott.* Verlag: Oxford University Press, London.

Unter der Leitung von Dr. G. Whittaker erscheinen einzelne Bach-Kantaten in hübsch ausgestatteter handlicher Ausgabe für den praktischen Gebrauch. Im kurzen Vorwort der hier vorliegenden Kantate »Komm, du süße Todesstunde« teilt der Herausgeber nach einigen Bemerkungen über Entstehung und Text die Besetzung der einzelnen Nummern mit. Zugleich weist er — zum Teil mit Worten aus Spittas »Bach« — auf besondere Schönheiten der Komposition hin: so auf die überirdisch zarte schwebende Bewegung der beiden Flöten in der Alt-Arie, in die hinein noch die Orgel die Melodie des Schluß-Chorals »Herzlich tut mich verlangen« anstimmt; oder auf die von Flöten und Streichern aufgenommenen Glockenklänge an der Textstelle »Schlage doch, du letzter Stundenschlag« u. a. m.
Das übersichtliche Notenbild des Klavierauszuges gibt die vom Herausgeber vorgeschlagenen dezenten Ausfüllungen des Continuo-Satzes in kleinen Noten und läßt auch die wenigen originalen dynamischen Bezeichnungen Bachs durch besonderen Druck erkennen. — Interessant ist die in englischen Ausgaben gebräuchliche, an alte Tabulaturen erinnernde Buchstaben-Tonschrift, die in den Chorsätzen über jeder Stimme eingezeichnet ist.

Cora Auerbach

LEONHARD LECHNER: *Das Hohelied Salomonis.* Anno 1606. Für vierstimmigen Chor. In Verbindung mit Konrad Ameln hrsg. von *Walther Lipphardt.* Bärenreiter-Verlag, Kassel 1928.

Inwiefern die vorliegende, in vorbildlich schlichter äußerer Aufmachung gehaltene Neuausgabe praktischen Gegenwartsbedürfnissen entsprechen wird, läßt sich schwer entscheiden. Die Herausgeber weisen auf die Möglichkeit hin, das Werk bei festlichen Anlässen zum Erklingen zu bringen. Aber der indirekte, in der historischen Materialkenntnis gegründete Gegenwartswert ist jedenfalls schon durch die Tatsache erwiesen, daß es sich um die Erstausgabe einer bisher unbekannten Handschrift (Landesbibliothek Kassel 4° Mus 151) von einem der bedeutsamsten Kirchenmusiker um die Wende des 16. Jahrhunderts handelt. Das Problem der Taktstrichsetzung ist geschickt gelöst, indem unter Wahrung des taktstrichlosen Originalsatzes die Taktstriche unterhalb der Liniensysteme in Kombination mit der Textgliederung gesetzt sind. Auf die Bedeutsamkeit gemeinsamer Herausgabe und die Autorisierung zweier Herausgeber, wie sie hier statthat, sei als geeignete Form für alle Editionsarbeit, die, wie die ältere Musik, vor Entscheidungen über die technischen Wege stellt, besonders hingewiesen.

Hans Boettcher

ADAM KRIEGER: *Arien für eine Singstimme mit Generalbaß ...,* ausgewählt und eingerichtet von *Hans Hofmann.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Wieder eine Ausgabe, die bisher in den Denkmälern deutscher Tonkunst verborgenes wertvolles Musikgut in eine Form bringt, mit der die musizierende Jugend etwas anfangen kann. Die Auswahl berücksichtigt acht Liebeslieder und vier Trinklieder; in Vor- und Nachwort hat der Herausgeber gut formuliert, worauf es bei dieser Gesellschaftskunst ankommt, hat vor allem die ausschlaggebende Bedeutung der instrumentalen fünfstimmigen Ritornelle betont. Die Originale sind nach nun schon eingebürgerter löblicher Methode nicht angetastet, Vortragsbezeichnungen und Taktstriche nur sparsam und vom Urtext unterschieden hinzugefügt, eine ganz schlichte Generalbaßbearbeitung als Anhalt für die Begleitung gegeben. Manches scheint für eine praktische Ausgabe fast zu originalgetreu, so die Beibehaltung der alten Vorzeichnung, auch wo durch modernes Dur viele Akzidentien erspart werden konnten, ohne das musikalische Gepräge zu verändern, schließlich die irreführenden »Großtaktbezeichnungen«, z. B. $^3/_2$ wo im modernen Sinn $^6/_2$ geschrieben werden müßte. Gewiß soll eine Ausgabe wissenschaftlich fundiert sein; doch wenn sie so ausgesprochen an den Laien sich wendet und dem Leben dienen will wie diese, sollte auch im Notenbild die Praxis maßgebend sein, zumal wenn einwandfreie wissenschaftliche Neudrucke allgemein zugänglich bereits vorhanden sind. Die Sammlung, als Beiheft zum »Musikanten« erschienen, wird ihre Freunde finden. *Peter Epstein*

∗ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ∗

OPER

BERLIN: Im Rahmen der Berliner Festspiele kam in der Staatsoper am Platz der Republik *Paul Hindemiths* neue »Lustige Oper« zur *Uraufführung*. Sie führt den bezeichnenden und tendenziösen Titel »Neues vom Tage«, der wohl von vornherein allen Beteiligten klarmachen will, daß es hier nicht um Kunst schlechthin geht, sondern um jene berühmte, neuzeitliche »Gebrauchsmusik«, die vom Tage zehrt, seine neuesten Sensationen auswerten will, nur aktuell und amüsant und natürlich recht gewinnbringend sein will. Soll man den diversen Kommentatoren in den bei der Premiere ausgegebenen »Blättern der Staatsoper« Glauben schenken, dann gibt es zur Zeit auch in der Musik »eine große Anzahl führender Menschen, die eine Bezeichnung ihrer Arbeit mit Kunst weit von sich weisen«. Ist diese Anschauung eine private Entgleisung des Verfassers, oder ist sie etwa von Hindemith selbst eingegeben? In letzterem Fall wäre die Sachlage völlig geklärt, und es läge keine Veranlassung vor, sich in einer ausschließlich der »Kunst« gewidmeten Zeitschrift des näheren mit einem Produkt des bloßen Sensations- und Amüsiergenres zu befassen. Da ich jedoch nicht glauben kann, daß Hindemith in so zynischer Weise sein besseres Ich verleugnen möchte, daß er, wie es in dem belehrenden Aufsatz weiter heißt, sich begnügt »dem Abnehmer eine Dosis gestalteter Alltäglichkeit« zu liefern, und außerdem in der »melodischen Erfindung das Bedeutende vermeiden« will, so kann ich nur annehmen, daß der hochbegabte und schätzenswerte Künstler Hindemith in einer schwachen Stunde den Einflüsterungen des verführerischen Neuen vom Tage zum Opfer fiel. Man kann nicht gleichzeitig zwei so grundverschiedenen Herren dienen, wie der strengen Kunst und dem laut brüllenden und klingenden Publikumserfolg. Herkules steht am Scheidewege, es heißt sich entscheiden. Hindemith allerdings möchte dieser auf die Dauer unvermeidlichen Entscheidung noch ausweichen. Er möchte zwar mit allerlei sensationell aufgemachten, frech parodistischen, hingeschmissenen szenischen Effekten das große Publikum verblüffen, unterhalten, zum Lachen bringen, andererseits jedoch auch den Musikverständigen Respekt abzwingen. Um diesen überaus schwierigen Doppelsaltomortale mit heilen Gliedern und der nötigen Grazie auszuführen, muß man gleichermaßen theatralisch wie musikalisch begabt und erfahren sein. An diesem mangelnden Ausgleich scheitert die Oper, wenn man einen strengen künstlerischen Maßstab an sie legt. Hier so wenig wie in seinen früheren Opern zeigt Hindemith ein nennenswertes szenisches Talent. Bühnenblick scheint ihm von der Natur versagt zu sein, regelmäßig musiziert er an den Forderungen der Szene vorbei. Aus seiner Haut als Komponist konzertierender Musik kann er nicht heraus, niemals geht bei ihm das Szenische in der Musik glatt auf, wie bei Gluck, Mozart, Weber, Wagner, Verdi, Bizet, Puccini. Bühne und Musik streiten bei Hindemith immer miteinander, selten wird er im richtigen Moment mit seiner Musik fertig, und dann entstehen jene Suiten, Kantaten, Konzerte auf der Bühne, wo die Akteure minutenlang in peinlicher Verlegenheit still dastehen und viel zu viel singen oder stumm warten müssen, bis das Orchester seine Fugen und Variationen zu Ende gespielt hat. Zugegeben, daß rein musikalisch die neue Partitur nicht arm ist an lustigen Einfällen, wirkungsvollen, absonderlichen Klängen, daß die Virtuosität der kontrapunktischen Schreibart durchaus bewundernswert ist. Hindemiths rein musikalisch artistische Leistungsfähigkeit steht außer allem Zweifel; von hier zur künstlerischen Bedeutsamkeit klafft allerdings noch ein recht weiter Spalt, weil dem Ganzen eben jene, heute verachtete höhere Geistigkeit fehlt, die auch ein frivoles Sujet adelt. Ohne diesen Adel allerdings vermag kein Kunstwerk, welcher Gattung es auch sei, zu bestehen, und wenn man sich dieser adelnden höheren Geistigkeit vorsätzlich begibt, so darf man auch nicht erwarten, gewichtigen Preis zu ernten, sondern muß sich mit jenem billigen Lob begnügen, das eben dem Neuen vom Tage gebührt.

Kann es nach dieser Kennzeichnung noch darauf ankommen, *Marcellus Schiffers* dramatisch nichtige, sehr lose Szenenfolge näher zu beschreiben? Die Geschehnisse sind ziemlich belanglos, die einzelnen Rollen nur Karrikaturen. Es kommt ausschließlich auf burleske, krasse Situationen an. Mit einem Wort, die Effekte der Revue sind hier ins Operntheater verpflanzt. Man kann sich vorstellen, daß Schiffers raffiniert-blöder Text, auf eine halbe Stunde zusammengedrängt, in einem eleganten, kleinen Revuetheater mit einer frechen, schmissigen, aber unprätentiösen Musik versehen — siehe Rezept Kurt Weill »Drei-

groschenoper« — ganz amüsant und sogar lobenswert sein könnte, wie jene Dreigroschenoper. Ein ehrlicher Schmarren, der sich frech und frei gibt, als was er ist, kann anerkannt werden, wenn viel Talent in ihm rumort. Aber ein über Gebühr in die Länge gezogener Schmarren mit einer höchst prätentiösen, zu ihm gar nicht passenden Musik, in einen viel zu großen Rahmen gestellt, mit einem Überaufgebot an Darstellung, Szene, Prunk, Aufmachung, das zur Nichtigkeit der Sache in gar keinem Verhältnis mehr steht? Ein so sinnloses neues Genre vom Tage ist abzulehnen, sofern man überhaupt künstlerische Standpunkte geltend macht. Die Aufführung des gesanglich, orchestral und szenisch anspruchsvollen und schwierigen Werkes war unter *Klemperers* überlegener Leitung vorzüglich. *Grete Stückgold*, *Fritz Krenn*, *Erik Wirl*, *Sabine Kalter* taten sich in den Hauptrollen mehr oder weniger hervor. Ein auf Hindemith und das parodistische Genre durchaus eingestelltes Premierenpublikum nahm das Werk mit heftigem, durchaus ungetrübtem Beifall entgegen.

Als man tags darauf in der Städtischen Oper *d'Alberts* »Die schwarze Orchidee« (Text von M. v. Levetzow) zum ersten Male in Berlin genießen konnte, fand man sich wieder in jenen nun schon zu vertrauten seligen Gefilden des Neuen vom Tage. Auch hier macht sich, nur noch unverhüllter, als Haupttriebfeder die Jagd nach sensationeller Aufmachung geltend, die Spekulation auf den niedrigen und schlechten Geschmack des großen Publikums. Daß Opernlibretti oft aus grobem Kitsch und unsinniger Handlung bestehen, ist zwar nichts Neues, und bei manch einer berühmten Oper muß man in punkto Handlung recht nachsichtig sein. Man hält sich schadlos bei einer starken und wirksamen Musik, die Jahrzehnte überdauert. Wie aber, wenn die Musik an Qualität dem Libretto nichts nachgibt, wenn sie ebenso süßlich, fade, abgegriffen oder brutal ist? Aus dieser fatalen Lage errettet d'Albert einigermaßen nur sein szenisches Geschick, seine Theaterkenntnis und Erfahrung. Er gibt nicht, wie Hindemith viel zu viel, sondern eher zu wenig, weiß aber dies Manko durch Gefälligkeit, melodische Glätte und passende Geste der Haltung einigermaßen zu verdecken. Der Gentleman-Einbrecher mit der Orchidee, die extravagante Lady, der rührend treue Nigger, der Filou von Polizeipräsident usw. führen samt Jazzband und Tanzgirls eine öde Kriminalkomödie mit »happy end« auf, die aber nur des extravaganten szenischen Rahmens wegen da ist. Eigentlich handelt es sich um eine Ausstattungsoperette, bei der man die einer Oper gebührenden künstlerischen Ansprüche erheblich zurücksetzen sollte. Als Operette betrachtet, verdient die Orchidee sogar Anerkennung wegen des sauberen Metiers, des klingenden Satzes, mancher überraschender orchestraler Raffinements. Von *Ignatz Waghalter* geschickt geleitet, verlief die Aufführung glatt. Glänzende szenische Bilder von *Vargo*, *Issai Dobrowens* gewandte Regie und die temperamentvolle Darstellung durch *Margret Pfahl*, *Belli Heermann*, *Fidesser*, *Guttmann* wirkten zusammen, um der Oper einen beträchtlichen Eindruck auf das nicht zu anspruchsvolle Publikum zu sichern.

Auch die Staatsoper Unter den Linden hatte sich eine, wenn schon recht bejahrte Oper zur Erstaufführung für die Festspiele gesichert, *Umberto Giordonos* über dreißig Jahre alten, aber an der Staatsoper noch nicht gehörten »André Chénier«. Es erübrigt sich, über die in allen anderen Opernländern wohl bekannte und geschätzte Oper des näheren sich zu verbreiten. Es handelt sich um eine italienische Oper älteren Typs, verwandt etwa mit Mascagni, ohne Ansprüche auf moderne Haltung. Die Schwächen dieses Werks zu erkennen, ist leicht genug. Ihnen gegenüber müssen jedoch erhebliche positive Werte stecken, denn nicht ohne zulänglichen Grund hält sich eine Oper mehr als drei Jahrzehnte dauernd auf dem Spielplan der Operntheater. Man darf sich vielleicht wundern, daß die Staatsoper mit nichts anderem Neuerem aufzuwarten hatte, als mit diesem schon etwas altertümlich anmutenden »André Chénier«. Seinen Platz in den Festspielen erhielt er nur durch Zufälligkeiten, die eine viel früher geplante Aufführung immer weiter hinausschoben. Mit der trefflich vorbereiteten und geleiteten Aufführung verabschiedete sich *Georg Szell*, der nunmehr von Berlin als Operndirektor an die Prager deutsche Oper geht. Die Sänger hatten keinen leichten Stand unmittelbar nach den Gastspielen der Mailänder Scala unter Toscanini, doch zogen sie sich zumeist mit Anstand aus der Affäre. *Karl Martin Oehman* und *Delia Reinhardt* taten sich besonders hervor.

Das einen internationalen Ruf genießende russische *Diaghileff-Ballett* gab während der Festspiele ausgiebige Proben seiner Kunst mit zwei Programmen in der Staatsoper und in der Städtischen Oper. Den Hauptanteil hatte *Strawinskij* mit drei Balletten, die jedoch sämtlich hinter den Erwartungen zurückblieben. »Die

chinesische Nachtigall« ist eine gekürzte und variierte choreographische Bearbeitung der früheren Strawinskijschen Oper gleichen Namens, die jedoch an klanglichen Reizen und an szenischer Klarheit der neueren Ballettfassung beträchtlich überlegen ist. »Le Sacre du Printemps« hat vor Jahren bei konzertmäßigen Berliner Aufführungen ganz außerordentlichen Eindruck gemacht, durch die barbarische Kraft seiner Rhythmik, die Glut und Pracht des orchestralen Kolorits. Diese starke Wirkung war diesmal abgeschwächt durch eine nicht gerade leichtverständliche und besonders fesselnde Tanzhandlung. Gleichwohl blieb der Eindruck einer machtvollen musikalischen Leistung, was man von der gekünstelten Einfachheit und melodischen Dürftigkeit des »*Apollon Musagetes*« nicht sagen kann. Diese Auffrischung des klassizistischen französischen Balletts etwa nach Lullyscher Art ist nicht nur in der Handlung gänzlich uninteressant und langweilig, sondern auch musikalisch von einer trostlosen Dürre, in seiner kahlen Dreiklangsharmonik, steifen Stimmführung von einer affektiert wirkenden Übereinfachheit, die gerade bei dem extravaganten Komponisten des Sacre des Noces, des Petruschka doppelt unnatürlich und unecht erscheint. Von seltsam klassizistischer Haltung war auch das Ballett »La Chatte« von *Henri Sauguet*, einem hier gänzlich unbekannten französischen Komponisten, wie man sagt, einem noch sehr jungen Mann. Seine Musik jedoch klingt, als wäre sie zur Meyerbeer-Zeit, etwa 1840, geschrieben in Nachahmung des frühen Beethoven-Stils, etwa der Prometheus-Musik, und als ob ein Orchesterroutinier unserer Tage diese altmodischen Tänze aufgeputzt und einzelnes ganz neu hinzugefügt hätte. Das Ballett »Le Bal« des jungen Italieners *Vittorio Rieti* weist flotte, gefällige und klingende, wennschon keineswegs außerordentliche Musik auf. *Prokofieff*, einer der Hauptvertreter der eigentlich von Strawinskij herstammenden, motorischen, maschinenmäßig-mechanischen Musik, hält sich auch in seiner Ballettmusik »Le Fils Prodigue« an dies schon bald zum Überdruß mißbrauchte neue Genre und schwelgt in Gefühllosigkeit, wie man früher Gefühl dick auftrug. Tänzerisch und musikalisch bei weitem die erfreulichste aller Darbietungen waren die Polovetzer Tänze aus der Oper »Prinz Igor«, mit *Borodins* rassiger und farbenfroher Musik. *Ernest Ansermet* dirigierte sämtliche Aufführungen mit großer Autorität.

Zu den großen Ereignissen der Festspiele gehörten die beiden Aufführungen, in denen *Wilhelm Furtwängler* sich zum ersten Male in Berlin als Operndirigent zeigte. Man durfte wohl erwarten, daß der im Konzertsaal so gefeierte Künstler auch im Theater mit Darbietungen ganz besonderer Art aufwarten würde. Diese Erwartungen wurden nicht nur erfüllt, sondern sogar übertroffen. Furtwänglers Tristan-Ausdeutung ist reproduktive Kunst allerhöchsten Typs, etwas Denkwürdiges, Beglückendes, das selbst dem genauen Kenner der genialen Partitur neue Einsichten vermittelt, neue Schönheiten enthüllt. Der durchgeistigten, hinreißenden Leistung des Dirigenten würdig war die Besetzung der Hauptpartien mit einem Ensemble erster Kräfte: *Frieda Leiders* herrliche Isolde, eine Brangäne mit dem üppigen Vollklang der *Onegin*, *Lauritz Melchior* als überlegener Tristan, *Friedrich Schorr*, *Alexander Kipnis*. Auch Furtwänglers Wiedergabe des Mozartschen Figaro war erlesene Kunst edelsten Gepräges.

Hugo Leichtentritt

BARMEN-ELBERFELD: Auch in diesem Jahr brachte das letzte Drittel der Spielzeit die meisten Neuheiten, zum Teil in so rascher Folge, daß an eine Auswertung nicht mehr zu denken war. Rimskij-Korssakoffs »Zar Saltan« ist textlich fast zu naiv, aber die Partitur zeigt die saubere Handschrift ihres Schöpfers, der sich nur in der Bearbeitung seines nationalen Materials zu sehr an Wagner anlehnt. Die frische Aufführung unter *Fritz Mechlenburg* und *Reinhold Ockel* (Aachen) fand zahlreiche Wiederholungen. Rein künstlerischen Erfolg hatte die Neueinstudierung von Strauß' »Elektra«. Hier verdankte man *Franz v. Hoeßlin* im Verein mit *Valentine Rostin*, einer gesanglich und darstellerisch gleich hervorragenden Elektra, einen Abend von größter Eindringlichkeit. Auch in einer Festaufführung von Glucks »Orpheus« mit *Sigrid Onegin* in der Titelrolle standen die musikalischen Eindrücke im Vordergrund. Als verspätete Dürer-Feier war die Aufnahme von Mraczeks »Madonna am Wiesenzaun« (Herrn Dürers Bild) gedacht. Es handelt sich im Grund um ein Werk aus der Wagner-Nachfolge. Hans Sachs- und Palestrina-Stimmungen durchwehen den Text, der manch feines Wort über künstlerisches Schaffen enthält, aber als Ganzes zu lyrisch ist und durch den kino-dramatischen Schluß sogar verstimmt. Die Musik, in den Regionen des Tristan gewachsen und

von Schrekerschem Klangzauber nicht unbeeinflußt, beweist in ihrem ruhelosen, sinfonischen Fluß und dem vorherrschenden Grau wieder einmal, daß das Einfachste am schwersten ist. Die Aufführung blieb manches schuldig, vor allem durch die Fehlbesetzung der weiblichen Hauptrolle. »Bergische Festspiele« (»Fidelio«, »Parsifal«, »Corregidor«) beschließen die Spielzeit. *Walter Seybold*

BUDAPEST: Der Verdi-Kult ist in der Sehnsucht der Menschen nach althergebrachter schöner Melodie und den dadurch bedingten klingenden Erfolg der Verdi-Opern wohlbegründet. Das will aber nicht soviel heißen, daß man von Verdi unbedingt alles geben muß. Dies bezieht sich auch auf die »Macht des Schicksals«, die hier erstmalig in der Kgl. Oper gegeben wurde. Das Textbuch ist in seinem trüben und übertrieben düsteren Romantizismus noch schlimmer als das des »Rigoletto«. Die Musik, obzwar natürlich eine Fülle des echtesten Verdischen Melos beherbergend, entschädigt uns für die unmöglichen Begebenheiten des Textes doch viel weniger, als es in den altbewährten anderen Werken des Meisters der Fall ist. Die Aufführung war sehr gut. Die bezwingende Leistung *Faillonis* am Pult, die Regie des Herrn *Szemere* und Herrn *Olahs* schöne Bühnenbilder sollen besonders hervorgehoben werden. — Erstmalig kam ebenfalls im Kgl. Opernhaus »Francesca da Rimini«, Dichtung von Gabriele D'Annunzio, Musik von *Zandonai* zur Aufführung. Als vornehme Geste des freundschaftlichen Dankes und als Besiegelung der politischen und künstlerischen Verbrüderung beider Nationen kann diese Erstaufführung verstanden und anerkannt werden, aber nicht als künstlerisch-musikalische Notwendigkeit. Von jeder Seite, sowohl was Orchester, szenische Darstellung wie auch Solisten anbelangt, ging man an die Arbeit dieser Erstaufführung mit großer Liebe und Begeisterung, die zwar einer weit besseren Sache würdig gewesen wäre, dieser Premiere jedoch ein hohes künstlerisches Niveau sicherte. — Was die Kgl. Opernbühne uns an moderner Bühnenmusik vorenthält, ersetzt wenigstens teilweise das *Stadt-Theater*, welches diesmal die »Geschichte des Soldaten« herausbrachte. Strawinskijs moderne symbolische Dichtung braucht nicht weiter besprochen zu werden. Das raffiniert ökonomisch zusammengesetzte Kammerorchester war nach Angaben des Komponisten richtig placiert, die auch als Kammersuite aufzufassenden einzelnen Stücke kamen in der beabsichtigten Wirkung bestens zur Geltung und die Solopartien waren stilgemäß durchgeführt, so daß eine Aufführung zustande kam, für die dem Stadt-Theater aufrichtige Anerkennung gebührt. *E. J. Kerntler*

DANZIG: *Křeneks* »Drei Einakter« erfuhren eine sowohl musikalisch *(Cornelius Kun)* wie szenisch *(H. R. Waldburg)* vortreffliche Wiedergabe mit Dr. *Lorenzi* in den drei Hauptpartien. Das große Publikum, das zu interessieren Křenek doch beabsichtigt, steht, wenigstens in der Provinz, der Opernwelt des »Diktator« ratlos gegenüber, belächelt willig das »Schwergewicht« und läßt sich von dem unleugbar starken Zauber des Märchens gern gefangennehmen, das man indes trotz mancher Kostbarkeiten, dem Rate des Narren gemäß, nicht für mehr nehmen sollte, als es ist. — Einen starken Publikumserfolg hatte dagegen auch hier »Schwanda, der Dudelsackpfeifer«. *Weinberger*, der mit Geschick böhmische Lieder und Tänze verwendet, vermag sich leider nicht von dem prätentiösen Jargon des nachromantischen Musikdramas loszusagen, so daß von einem »Volksopern«-Stil, etwa im Sinne Smetanas, nicht die Rede sein kann. An Gounods »Arzt wider Willen« erwies sich nicht das historisierend Nachgeahmte, sondern die Ausdrucksweise des deuxième Empire als antiquiert. Daher greife man lieber gleich zur opera buffa des 18. Jahrhunderts. *Pfitzner* wurde durch eine eindrucksvolle Aufführung des »Armen Heinrich« mit *Betti Küper, Heinrich Edeler* und Dr. *Lorenzi* unter *Kuns* Stabführung geehrt. *Heinz Heß*

DARMSTADT: Neueinstudierungen älteren Repertoirebestandes, leider wenig Novitäten waren die Besonderheiten des Spielplans der letzten Zeit. Ziemlich mißglückt schien eine problematische Neugestaltung des Weberschen »Freischütz«, der auf einer Einheitsbühne spielend, trotz guter Straffung des Dialogs das Werk doch ganz des romantischen Charakters entkleidete, während von demselben Regisseur *(Rabenalt)* Puccinis Frühoper »Manon Lescaut« (musikalische Leitung *Bamberger* und *Anny v. Stosch* bemerkenswert in der Titelpartie) in einem stilvollen Realismus (Bühnenbild *Reinking*) starke Wirkung erzielte. »Martha« als Buffokomödie sehr flott von *Mordo* aufgezogen und von *Schenk v. Trapp* farbenfroh ausgestattet, bewährte

alte Anziehungskraft mit der vielverwendbaren *Käte Walter* als Mittelpunkt. Eine gründliche Neufassung von Mozarts »Figaros Hochzeit«, die das Stück aus der Sphäre eines tändelnden Rokoko mehr in die revolutionäre eines Beaumarchais verschob, war bei hohem geschmacklichen Niveau und der fein und tief erfühlten musikalischen Ausgestaltung durch Generalmusikdirektor *Böhm* die erste und sehr erfolgreiche Operninszenierungsarbeit des Intendanten *Carl Ebert*. *Hermann Kaiser*

DUISBURG: Die für Anfang Juli vorgesehene Opernfestwoche des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wirft weiterhin ihre Schatten voraus. Jüngst wurde *Paul Strüvers* »Dianas Hochzeit« aus der Taufe gehoben. Das Werk des Duisburger Chordirektors und Kapellmeisters am Stadttheater hat einen reizenden, unbeschwerten Text, der flüssiger und problemloser gestaltet ist als die Musik. Wohl untermalt der Komponist witzig, führt aber wiederholt den Pinsel noch zu schwerfällig. Daß die Partitur klangvoll geschrieben ist, beweist Strüvers großes satztechnisches Können und sein musikalischer Geschmack, die beide auch während der mit besonderer Vorliebe behandelten Ensemble- und Chorsätze zutage treten. Er dirigierte das Werk mit Umsicht und zielbewußtem Differenzierungswillen. Die Spielleitung Dr. *Schums* betonte das Komisch-Lustige der Handlung geschickt. Die bilderbogenähnlichen Schauplätze hatten ihre Entwürfe *Julius Schmitz-Bous* zu danken. Komponist und Spielleiter konnten sich mit *Karlheinz Nießen*, *Robert von der Linde*, *Hans Schroeck*, *Heinrich Löffler* und *Annie Kamphausen* eines großen Erfolges ihrer Arbeit freuen. — Zur *Uraufführung* kam weiter *Hellmut Gropps* »George Dandin«. Gropps musikalische Sprache mußte aber den Weg zu durchgreifender Wirkung verbieten, da sie dem parodierenden Ton des nach Molière geschaffenen Textes zu wenig entgegenkommt. Ihr konzessionsloser Stil, von Schönberg beeinflußt, läuft zumeist neben dem witzigen Geschehen her, weshalb die belustigende Wirkung der Geschichte vom Emporkömmling und betrogenen Ehemann, der als Opfer der Gutgläubigkeit seine Frau um Verzeihung bitten muß, ausblieb. Dr. *Schmitts* Inszenierung hatte die Angelegenheit in einen Barockrahmen eingespannt, der das Spiel als Theater auf dem Theater kenntlich machte. Die komischen und von hohem Pathos getragenen »seriösen« Situationen waren nach dem Lauf der kontrapunktischen, beziehungsweise fugierten Linien soweit als möglich übersichtlich gegliedert und wirksam pointiert. Ein Höchstmaß von Nervenkraft und Geduld mochte zu solch geschlossen in die Erscheinung tretendem Ergebnis vonnöten gewesen sein, was gleicherweise von den Leistungen Kapellmeister *Grümmers* und seines tapferen Orchesters sowie der Hauptdarsteller behauptet werden muß. *Max Voigt*

GRAZ: Der restliche Teil der Opernspielzeit brachte noch drei Neueinstudierungen, verbunden mit wirklich neuer szenischer Gestaltung: »Die Meistersinger von Nürnberg« und »Die Walküre« von Wagner und »Carmen«. Der junge Regisseur *Heinrich Altmann* ist für diese im allgemeinen schönen und vielversprechenden Leistungen verantwortlich, die indessen beim konservativen Teil des Theaterpublikums einigen Widerspruch fanden. Die musikalische Leitung besorgte bei den »Meistersingern« weniger, bei der »Walküre« sehr zufriedenstellend *Oswald Kabasta*, bei »Carmen« vortrefflich *Carl Tutein*. — Die Erstaufführung des problematischen Werkes »Die Dreigroschenoper«, an vielen Bühnen anstandslos gegeben, soll hier natürlich nicht mehr kritisch erörtert werden. Wohl aber verdient der traurige Ruhm unverantwortlicher Jungen festgenagelt zu werden, die gegen das Stück dadurch demonstrierten, daß sie das — Theaterpublikum mit Stinkbomben bewarfen. Die ausgezeichnete Ballettmeisterin und Solotänzerin *Ery Bos*, die Graz leider verläßt, bot in der Rolle der Polly eine schauspielerische Leistung allerersten Ranges. *Otto Hödel*

HALLE a. S.: Die »Dreigroschenoper«, über deren Wert oder Unwert zu streiten überflüssig ist, hat sich auch bei uns auf dem Spielplan der »Volksbühne« eingenistet. Außer einer Neueinstudierung des Verdischen »Maskenballs«, bei dessen Aufführung sich *Heinrich Niggemeier* (Richard) und *Carl Momberg* (René) besonders hervortaten, ist nichts Neues zu verzeichnen. *Martin Frey*

HANNOVER: Den anregsam gestalteten Repertoirverhältnissen der *Städtischen Oper* kamen neuerdings musikalisch und bühnenmäßig wohlgezielte, vornehm aufgemachte Neueinstudierungen von Albert Lortzings »Undine« und — zu Hans Pfitzners sechzigstem Geburtstag — von des Meisters »Palestrina« zugute unter *Rudolf Krasselts*

musikbeschwingter Ausdeutung und *Hans Winckelmanns* kluger und stimmungsvoll geschauter Regieleitung in einer stilvollen Synthese zwischen Musik und Darstellung; *Adolf Lußmann* groß und befreiend in der Titelrolle, *Josef Correck* gesanglich und figürlich kraftgespannt als Borromeo. Auf Neues trafen wir bei Giuseppe Verdis »Don Carlos«, dessen Eintritt in unser Theaterleben sich die Städtische Bühne zum Vorwand dienen ließ, ein in allen Kategorien opernhafter Erfüllungsbezogenheiten einfühlend durchgeformtes Stück reproduktiver Arbeit zu schaffen. Die Führerschaft von *Arno Grau* am Dirigentenpult und *Hans Winckelmann* in der Regie war gleicherweise begabt mit erkenntnisreicher Einsicht, wie sich die Rolleninhaber, an der Spitze *Carl Hauß, Willy Wissiak, Paul Wiesendanger, Emmy Sack* und *Else Schürhoff*, einer ergebnisreichen Aktivität befleißigten. *Albert Hartmann*

KASSEL: *Erwin Dressel* und sein Textbuchautor *Arthur Zweininger* sind in der vergangenen Spielzeit mit dem »Armen Columbus« hervorgetreten, einer komischen Oper, die das Heldentum im Stil der geschichtsphilosophischen Groteske geistig parodiert. Diesmal legten sie die tragische Volksoper »Der Kuchentanz« vor. Dem textlichen Inhalt liegt, wie der Verfasser versichert, ein wahrer Vorgang aus dem Jahre 1837 zugrunde. Der Kuchentanz ist in einer dörflichen Gegend Sachsens ein hochzeitlicher Volksbrauch, bei dem der »Wahlbräutigam« den sogenannten Kuchentanz mit der Braut zu tanzen hat. Diese Rolle ist dem an dem Volksfest teilnehmenden Oberförster zugefallen, über den dabei »der große Eros wie eine glühende Lavamasse hereinbricht«. Er entführt die Braut in eine entlegene Waldgegend, wobei das beinahe Hebbelsche Seelenproblem zur tragischen Lösung kommt: Die tragische Schuld des Oberförsters und der Braut Susanne resultiert aus der Konvention der bäuerlichen Eheschließung, und hieraus erklärt sich der Verlauf des tragischen Konfliktes. Susanne erschießt den Oberförster, aber nicht, um ein Unrecht zu sühnen, sondern weil Liebe und Tod ganz eng miteinander verschwistert sind. Zweininger will diesen Text in symbolhafte Allgemeingültigkeit erhoben haben. Das kann in der Oper nur etwas nützen, wenn der dramatisch-dichterische und der musikalische Gehalt wirklich kongruent sind. Dann kann eine echte Volksoper entstehen. Wenn wir aber fragen, ob Dressel diesen anspruchsvollen Text wirklich in die musikalische Wertsphäre übertragen habe, dann müssen wir antworten, daß er noch nicht Eigener genug ist, um einer solchen Aufgabe gewachsen zu sein. Es müßte eine Partitur wie aus einem Gusse erstehen, es müßten die wichtigsten gedanklichen Themen charakteristisch durchgebildet sein, wenn man an eine Erfüllung der im Textbuch ausgesprochenen theoretischen Forderungen glauben soll. Bei aller melodischen Begabung des jungen Komponisten ist auf diesem eklektischen Weg von den freischützartigen Volksszenen über moderne Sexualekstatik bis zu tristanhaft ausklingender Tragik eine solche Erfüllung nicht zu erreichen. Eine solche theoretische Forderung setzt eben eine feste musikalische Struktur voraus, aus der sich alle einzelnen Teile folgerichtig entwickeln. *Franz Wilhelm Reuß* hatte sich der Partitur mit großem Verständnis angenommen, und Dr. *Pauly*, der die Handlung in die hessische Schwalm verlegt hatte, gab die gut angepaßte Inszenierung. *Olga Forrai* und *Viktor Mossi* liehen den beiden Hauptgestalten gesanglich-darstellerisch eine sehr intensive Färbung, was den guten Erfolg des Abends nicht zuletzt bestritten hatte. *Christian Burger*

KÖNIGSBERG: *Hans Schüler*, der neue Intendant unserer Oper, leistet langsame, aber sehr zielbewußte und gründliche Aufbauarbeit. Im Einstudieren neuer Werke ist er äußerst sparsam. Was aber herauskommt, erlebt Erneuerung von Grund auf. Wir hatten zu Ostern einen »Parsifal«, der, obwohl oder gerade *weil* er in manchen Einzelheiten vom Bayreuther Vorbild abwich, sich wirklich sehen lassen konnte. Im Einklang mit den schönen, vom Intendanten selbst entworfenen Bühnenbildern erlebte man eine bis in die kleinsten Nebenzüge durchdachte und wirklich durchgearbeitete Regie. Gesanglich war dagegen nicht alles auf der gleichen Höhe, sehr schön aber die Orchesterbehandlung durch *Werner Ladwig*. Nachdem der »Parsifal« bei seinem letzten Erscheinen hier (1920) gar nichts hermachte, gab es diesmal eine ganze Reihe ausverkaufter Häuser. — Interessant, wenn auch nicht wirklich befriedigend und in allem überzeugend, war eine Neustudierung von Bizets »Carmen«. Oberregisseur *Ufflacker* hatte die *moderne* Kostümierung gewählt, das Stück also in unsere Zeit verlegt. Trotz schöner Bühnenbilder *(Karl Jakobs)* empfand man doch eine gewisse Diskrepanz zwischen der Hauptfigur als gewissermaßen überzeitlichem

Typ der weiblichen Verführerin und dieser Umgebung, die in Knickerbockerhose, Baskenmütze usw. (die Soldaten im Stahlhelm) ihr Wesen trieb. *Otto Besch*

NEAPEL: Die zweite und letzte *Uraufführung* der *San Carlo Oper* in der laufenden Spielzeit brachte die vieraktige Tragödie »Don Giovanni« von *Arturo Rossato*, Musik von *Felice Lattuada.* Der in Mailand lebende Komponist hat bisher drei Opern geschrieben. Mit der Oper »Don Giovanni« errang er 1928 den Preis des staatlichen Opernausschreibens, und das lenkte die Blicke auf ihn. So brachte die Scala die Oper »Preciose ridicole« und nun bringt Neapel den »Don Giovanni«. Der Gedanke, denselben Stoff wie Mozart zu behandeln, hat Lattuada veranlaßt, sich zu erklären. Sein Textdichter hat sich nicht an das Vorbild Da Pontes, den »Steinernen Gast« von Tirso da Molina gehalten, sondern an das Drama von José Zorilla. Darin ist Don Juan symbolisch die Verkörperung des Bösen auf der Erde, er wird aber auch am Schluß durch die Liebe einer für ihn gestorbenen reinen Jungfrau von der Verdammnis gerettet, eine Apotheose, in die sich Wagnersche Erlösungsmotive und das faustische »Gerichtet, Gerettet« mischen. Lattuada hat dazu eine Musik geschrieben, die von großer Begabung zeugt und Gutes erhoffen läßt. Allerdings ist sie wirksamer in den lyrischen Teilen (z. B. dem Liebesduett) als in den hochdramatischen. Die Schlußszene mit dem Erscheinen des Steinernen Gastes und dem Tod leidet unter dem Vergleich mit Mozart trotz der raffinierten Instrumentation eines modernen Orchesters von 110 Musikern, das dem 18. Jahrhundert nicht zur Verfügung stand. Im übrigen ist Lattuada ein echter musizierender Italiener, unangekränkelt von Theorien der neuesten Zeit. Das ohne Zweifel lebensfähige Werk errang starken Erfolg und wird sich in Italien jedenfalls halten. Ob auch im Spielbereich Mozarts ist eine andere Frage.

Maximilian Claar

ROM: Die Kgl. Oper brachte die *Uraufführung* der einaktigen Oper »Il Gobbo del Califfo« von *Franco Cavasola*, Text von *Arturo Rossato* (der im Begriff scheint, als Modelibrettist Illica zu ersetzen). Die Oper hatte beim Preisausschreiben des Gouverneurs von Rom den ersten Preis erhalten. Man war gespannt auf die Partitur Cavasolas, der sich bisher als reiner Futurist gebärdet hatte. Es ist die Märchenepisode aus Tausend und eine Nacht, in der der Lieblingszwerg des Kalifen von Bagdad während einer Fischschmauserei im Freien plötzlich wie tot umfällt. Der Zwerg ist allerdings nicht tot, denn es ist ihm nur eine große Gräte im Hals stecken geblieben, aber der Gastgeber, aus Furcht, vom Kalifen verantwortlich gemacht zu werden, schleppt den Zwerg vor die Haustür des Nachbarn und flieht. Dieser selbe Vorgang wiederholt sich mit vier anderen Bewohnern des Platzes. Der letzte wird erwischt und soll gehängt werden, da erwacht den anderen das Gewissen, und zu fünf klagen sie sich selber an. Der Wesir weiß nicht, was er tun soll, als ein heilkundiger »Barbier von Bagdad« dem Zwerg die Gräte herauszieht und ihn zum Leben erweckt. Ich habe die Handlung skizziert, weil sie zeigt, was Cavasola angezogen hat: Das Groteske im Gegensatz zwischen Scheintod und Todesfurcht einerseits und Humor andererseits. Nur hat seine Begabung nicht ausgereicht, den Gegensatz musikalisch plastisch darzustellen. Italienische Melodik, moderne Dissonanzen und orientalische Lokalfarben wechseln miteinander ab, ohne sich zu verschmelzen oder gar einen neuen Stil zu zeigen. *Maximilian Claar*

SCHWERIN: Hier gelangte eine Märchenoper »Die schöne Lau« zu erfolgreicher *Uraufführung.* Der Text der Oper wurde nach Ed. Mörikes »Historie von der schönen Lau« von *Aenne v. Below* geschrieben und von *Julia Kerwey* (der Gattin Alfred Kerrs) vertont. Das Textbuch wahrt im ganzen den Märchenstil, enttäuscht aber auch durch Banalitäten. Die Uraufführung wurde von der Schweriner Intendantur szenisch glänzend ausgestattet. *Bernhard Meyer* hatte phantastische, sehr wirksame Bühnenbilder geschaffen. Regisseur *(Peter Dumas)* und Dirigent (*Lutze)* lösten ihre schwierigen Aufgaben in hervorragender Weise. Die Komponistin stellt hohe Ansprüche, nicht nur an das Orchester, sondern auch hauptsächlich an die Solisten. Anklänge an Richard Strauß und Richard Wagner tauchen auf, aber man kann Julia Kerwey nicht als eine einfache Nachahmerin ihrer großen Vorbilder bezeichnen. Für die Titelpartie war *Agnes Wedekind-Wendt*, eine in Schwerin von Hamburg her schon bekannte Künstlerin, gewonnen. Ihr hochreichender Sopran und ihre geschmeidige Darstellungsart gewannen ihr von vornherein die Sympathien des Publikums. Von den Schweriner Künstlern seien die vortrefflichen Leistungen

von *Aenne Zanger-Neckel* (Nonnenhofwirtin), *Ludwig Stephan* (Xaver), *Max Felmy* (Narr) mit besonderer Anerkennung erwähnt.

Paul Fr. Evers

WEIMAR: Das Deutsche Nationaltheater begnügte sich in den letzten drei Monaten mit sage und schreibe drei Neueinstudierungen: Rosenkavalier, Cosi fan tutte und — Paganini. *Otto Reuter*

KONZERT

BARMEN-ELBERFELD: Neben Strawinskijs geistreich frecher Pulcinella-Suite und Rudi Stephans »Musik für Orchester« galt das Interesse vor allem der »Großen Messe« von *Braunfels*. Die Gefahr, nach Beethoven, Bruckner, Mahler an diese Aufgabe heranzugehen, hat Braunfels durch eine streng persönliche, aus starkem inneren Leben gespeiste Auffassung des Messetextes glücklich vermieden. Allerdings stehen archaische Züge neben Puccinismen, wie denn überhaupt diesem Werk nicht dieselbe Geschlossenheit eigen ist wie dem »Te deum«. Während in der ersten Hälfte das technische Können des Komponisten fast zu deutlich spürbar ist, bricht im zweiten Teil der für Braunfels so bezeichnende ekstatische Schwung durch. An der schönen Aufführung unter *Franz v. Hoeßlin* hatte neben dem Chor besonders das Orchester und die Solisten *(Lotte Leonard, Rosette Anday, Ventur Singer* und *Hermann Schey)* Anteil. *Wladimir Horowitz*, dieser technisch wie musikalisch gleich eminente Pianist erschien erstmals in Elberfeld. Stürmisch gefeiert wurde das *Concertgebouw-Orchester* unter *Mengelberg*. Örtliche Neuheit war *Doppers* geschickte »Ciaconna Gotica«. *Walter Seybold*

BUDAPEST: Die Philharmoniker begannen im neuen Jahr mit der hiesigen Erstaufführung einer sinfonischen Dichtung für großes Orchester von *V. Sabata*: Die Nacht des Platon. Das in beständigen, dicken Orchesterwohlklang getauchte, gedankenarme Werk hatte trotz der ausgezeichneten Wiedergabe mit *Failoni* am Pult wenig Erfolg. Um so mehr wirkte an einem nächsten Abend Mahlers Meisterwerk: Das Lied von der Erde mit der stilvollen Durchführung der Gesangspartien durch Frau *Basilides* und Herrn *Laurisin*. *Tscherepnins* Klavierkonzert, vom Komponisten selbst gespielt, schwankt noch zwischen Liszt und der eigenen Persönlichkeit, die in des Tondichters späteren Werken klar zutage tritt. *Dohnányi* brachte das typischste Werk *Strawinskijs:* Le sacre du Printemps mit den Philharmonikern glänzend zu Gehör, wogegen »Carneval« von *Glazounoff* natürlich sehr verblassen mußte. Das schöne Violinkonzert op. 82 desselben Autors, von Fräulein *Hansen* fein gespielt, war der solistische Mittelpunkt des nächsten Abends, an welchem *Z. Kodály* mit der Wiedergabe seiner Orchestersuite aus der Oper »Háry János« sowohl als Komponist wie auch als Dirigent wohlverdienten Lorbeer ernten konnte. »Des reichen Adam Tod«, ein Mysterium für Chor, Soli und Orchester von *G. Kósa* (der Text ist der Begebenheit von Hofmannthals Jedermann ähnlich) wirkte trotz zahlreicher Schönheiten im Orchester und in der Chorbehandlung nicht ganz einheitlich. Die sehr schwierigen Gesangspartien lagen in den bewährten Händen der Damen *E. Gervay* und *Kresz-Stojanovits*, sowie der Herren *Székelyhidy* und *Wenzell*. Wohlgelungen war auch eine Wiederholung der Aufführungen von *Honeggers* »König David« sowie des »Psalmus hungaricus« von *Z. Kodály*. Ein Chorkonzert brachte *Wolf-Ferraris* »Vita nuova« (dessen Musik inhaltlich bei weitem nicht an den Text Dantes heranreicht) unter *W. Karvalys* Führung, ein anderes unter *E. Lichtenbergs* Leitung eine 300 Jahre alte Novität: Monteverdis »Orpheus« und Händels »Acis und Galathea« in sorgfältiger Aufführung zu Gehör. Das polnische Konzert der Kgl. Hochschule lenkte unsere Aufmerksamkeit besonders auf zwei Namen dieses Landes. *Mareks* Suite bietet in antikisierendem Stil moderne Spielmusik, während die 3. Sinfonie des bekannten *Szymanowski* (»Lied der Nacht«) in bezug auf Entwicklungsstufe und Stimmungsgehalt ungefähr der »Verklärten Nacht« von Schönberg anzugliedern ist, allerdings in der für den sonoren Apparat eines ganz großen Orchesters geschriebenen Form. Das Orchester der Hochschule löste seine schwierige Aufgabe unter Leitung von *N. Zsolt* in rühmlichster Weise. Als hervorragende Ereignisse: zwei Kompositionsabende, je eines von *B. Bartók* und von *Z. Kodály*. Im ersteren kamen, von den *Waldbauers* meisterhaft gespielt, das dritte, in Amerika preisgekrönte und das 4. Streichquartett von Béla Bartók, sowie Klavierstücke »Im Freien« und eine Cello-Klaviersonate mit *E. Kerpely* zur Aufführung. In Kürze nur so viel, daß das 3. Quartett sich der altklassischen Sonatenform als Rahmen bedient und daß in beiden, besonders aber im 2. Satz (durchwegs con sordini) und im 4. Satz (durchwegs piz-

zicati) des 4. Quartetts ungeahnte mystische Klangwirkungen lebendig werden. Kodálys Kompositionsabend umfaßte diesmal nur Kinderchöre, deren Inhalt teils Originalmotive, teils unverändertes und bearbeitetes Material seiner Folklore-Sammlung aufweist. Diese Musik ist in ihrer echten Bodenständigkeit und im Vokalsatz meisterhaft. Sie ist für und aus der Seele des Kindes geschrieben und entspricht als Erziehungsmittel dem Bedarf an »Gebrauchsmusik« in edelster Weise. Der italienische Komponist *D. Alderighi* spielte in seinem Konzert teils eigene Werke, teils *Casellas* Kompositionen. Von letzterem erweckten eine Sonatine für Klavier, vom Konzertgeber selbst vier Präludien berechtigtes Interesse. *A. Tarnay* behauptet einen spezifischen Platz unter den ungarischen Komponisten. Seine leichtflüssigen, graziösen, zwischen Lied und Chanson sich bewegenden, ansprechenden Werke fanden den gewohnten, starken Beifall. Streichquartettabende: *Léner*, *Waldbauer* (mit einer nochmaligen Aufführung von Bartóks 3. Streichquartett) und *Melles*, letztere mit der tadellosen Aufführung eines ziemlich uninteressanten Quartetts von *Pizzetti*. Das Hochschultrio der Herren *Kerntler—Koncz—Zsámboki* brachte die *Uraufführung* von *L. Lajthas* interessantem »Trio Concertante«. Die beiden Ecksätze des vierteiligen Werkes bringen je ein modernes Concerto mit Solokadenzen, in alter Form. Der letzte Satz ist außerdem eine groß angelegte, lustige Doppelfuge. Und nun zu den Solisten: auf gewohnter Höhe stehende Klavierabende von *Dohnányi*, *Bartók*, (*Uraufführung* dreier kleiner Rhapsodien für Klavier von Bartók), *Stefániai* (2. ungarische Serenade des Konzertgebers), *Keéri-Szántó*, *Horowitz*, *Pembauer* und anderen. Von Geigern als beste einheimische Namen: *Koncz*, *Országh*, *Zatureczky* und *Indig*. Letzterer trat auch mit einer Sonate für Geige, Klavier und Tympani von *Lopatnikoff* hervor. Das Ausland war rühmlichst durch *A. Busch* und *Huberman* vertreten. Cellisten: *Casals*, *Kerpely* und *Zsámboki*. In anerkennendster Erwähnung der Liederabende von Frau *M. Basilides*, der Herren *L. Laurisin* und *J. Molnár*, sowie *P. Bender* und des beliebten *J. Kiepura* schließen wir die kurze Übersicht der wichtigsten Ereignisse unserer diesjährigen Konzertsaison.

E. J. Kerntler

DANZIG: Unbeirrt durch die zögernde Gefolgschaft des Publikums setzte sich *Cornelius Kun* in den städtischen Sinfoniekonzerten weiterhin für Gegenwartsmusik ein. Einen besonders starken Eindruck hinterließ das von elementarer rhythmischer Kraft erfüllte neue Klavierkonzert von *Prokofieff*, das *S. Feinberg* aus Moskau glänzend interpretierte. Zum erstenmal erklang hier *Strawinskijs* blendende »Petrouschka-Musik«. Die durch den Filter des Impressionismus gegangene, aus dem böhmischen Folklore schöpfende Tonsprache *Leoš Janáčeks* in seiner Sinfonietta wirkt weniger vermöge elementarer Kraft als durch pittoreske Eigenart. Mehr nach gestern orientiert ist die fein gearbeitete sinfonische Dichtung »Dybuk« von Bernhard Sekles. Eine würdige Wiedergabe erfuhr durch *Henry Prins* in den Konzerten der Philharmonie die »Kunst der Fuge« in der *Graeserschen* Bearbeitung. Dem vielgerühmten Verdienst, dieses Bachsche Werk zugänglich gemacht zu haben, steht die Tatsache entgegen, daß durch sie dem Wesen dieser Kunst völlig fremde Wirkungen hineingetragen werden. Mit der Aufführung von Händels »Susanna« führte sich *Ludwig Kraus* als Dirigent des *Danziger Lehrergesangvereins* vorteilhaft ein. Ein seltenes Erlebnis brachte zum Schluß der Saison ein Konzert der *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler*, das in einer unerhörten Wiedergabe der 1. Brahms-Sinfonie gipfelte. Kaum je sah man das Danziger Publikum in so heller Begeisterung.

Heinz Heß

DARMSTADT: Im hiesigen Konzertleben, das wohl einen recht regen Betrieb aufweist, fehlen jedoch die großen ereignishaften Steigerungen. Die sich bester Resonanz erfreuenden Reihenkonzerte des Landestheaterorchesters unter Dr. *Böhm* brachten an allgemeiner interessierenden Neuheiten die Comedietta von Graener und das wohlklingende Concerto romantico von Zandonai in einer respektablen Interpretation durch den hiesigen Konzertmeister *Otto Drumm*. Große Solisten fehlen in der letzten Zeit fast völlig, außer *Albert Schweitzer*, der als Bach-Spieler an der Orgel stärkste Eindrücke hinterließ. Zeitgenössische Musik ist ganz spärlich vertreten. Der junge Berliner Pianist *Gustav Beck* bot an einem gediegenen Sonatenabend mit Konzertmeister *Drumm* Pizettis Violinsonate, der »Mozartverein« Männerchöre Darmstädter Komponisten und andere bedeutsame Sachen von *Arnold Mendelssohn* und *Paul Ottenheimer*, die »*Madrigalvereinigung*« die *Uraufführung* der inhaltsvollen und formal sehr interessanten Vertonungen der Goetheschen Ur-

worte von *Wilhelm Petersen*. An umfänglicherer Chormusik hörte man im »Musikverein« noch saubere Einstudierungen (*Böhm*) des Mendelssohnschen »Paulus« und Bachs »Johannispassion«. *Hermann Kaiser*

GRAZ: Die letzten Sinfoniekonzerte der Saison brachten unter *Oswald Kabasta* als örtliche Neuheit das Finale »Perpetuum mobile« aus *Robert Hegers* 2. Sinfonie zu einer technisch vollendeten, ungemein eindrucksvollen Wiedergabe. — Aus kleineren Arbeitergesangvereinen haben sich gegenwärtig hier durch Zusammenschluß zwei große Chorvereinigungen neugebildet, der »Grazer Volkschor« (Dirigent: *Georg Faißt-Sedlmaier*) und der »Volkschor Puchwerke« (Dirigent: *Bruno Geister*), die beide mit schönen Programmen aus der Männerchor- und gemischten Chor-Literatur erfolgreich an die Öffentlichkeit traten und mit diesen Proben den Beweis erbrachten, daß sie auch für größere Aufgaben reif sind. *Otto Hödel*

HALLE a. d. S.: *Edwin Fischer* schlug in seinem Klavierabend die Geister in Bann und Kapellmeister *Bruno Plätz*, der Leiter des Hallischen Sinfonieorchesters, bewies in einem Brahms-Abend mit der c-moll-Sinfonie und in zahlreichen Volkssinfoniekonzerten, daß er innerlich bedeutend gewachsen und ein vortrefflicher Ausdeuter geworden ist.
Martin Frey

HANNOVER: Während sich die Abonnementskonzerte der *Städtischen Opernhauskapelle* unter *Rudolf Krasselt* in ihren letzten Kundgebungen auf bekannten Pfaden bewegten und mit Beethovens »Neunter« ihren dieswinterlichen Abschluß erhielten, sollte uns Anregung aus musikalischem Neuland von anderswo erblühen. Der *Hannoversche Lehrergesangverein* und sein Frauenchor ließen unter *Emil Taegener* Ermanno Wolf-Ferraris über Worte von Dante Alighieri geschaffenes älteres Chorwerk »La vita nuova« nach seinem jugendlich inspirierten lyrischen Ton- und Stimmungsgehalt zu reich abgetöntem Ausklingen kommen. Sodann feierte an einem Abend des *Prins-Quartetts* ein Streichquartett von *Josef Frischen* seine *Uraufführung*, ein den Kammerstil reif ausprägendes Werk, seinem Wesen nach von romantischer Herkunft, im Aufbau klar und geschlossen, nach seiner Gedankensaat erfinderisch ausgestattet.
Albert Hartmann

HEIDELBERG: Unsere Stadt gönnte sich wieder den Genuß eines Musikfestes. *Wilhelm Furtwängler*, die *Berliner Philharmoniker* und *Karl Erb* stellten ihr reiches und großes Können in den Dienst anerkannter, zum geistigen Besitztum aller interessierten Kreise gehörenden Musik. Die beiden ersten Abende brachten junge und alte Romantik. Mit Pfitzners Ouvertüre zu »Käthchen von Heilbronn«, das, gemessen an allen späteren Darbietungen, Auftaktcharakter hatte, begann das Fest. Pfitzner-Lieder schlossen sich an, von Karl Erb bis ins Letzte musikalisch und feinsinnig ausgedeutet. Die ganz großen Erlebnisse gingen von Bruckners 8. Sinfonie (mit diesem Werk schloß der erste Festtag), Schumanns 4. Sinfonie und Brahms' 2. Sinfonie aus. Es war ein Schwelgen sondergleichen in Klangrausch und in leidenschaftlich gespannter Melodik. Hinein schob sich noch Webers Euryanthe-Ouvertüre, von Furtwängler und den Philharmonikern breit und prächtig deklamiert. Der letzte Tag führte fort aus der mit unserer Zeit immer noch stark verknüpften Romantik zu Beethoven. Die 5. und 8. Sinfonie und die 2. Leonoren-Ouvertüre beschlossen das Fest. Es war wohl gut, daß man am letzten Tag in etwas kühlere Regionen stieg. So konnte man Furtwängler, der diese Werke übrigens sehr lebendig und eingepaßt in unsere Zeit gab, und das Philharmonische Orchester mit etwas leichterem Herzen ziehen lassen. *Wolfgang Schmieder*

MAILAND: Außerordentlich viele Kammermusikkonzerte: von neuen Kompositionen nenne ich ein Trio von *Castelnuovo Tedesco* und ein Quintett von *Pilati*, beide frisch und echt, ein Quartett von *Guerrini*, klar in der Polyphonie, doch nicht sehr originell an Ideen; ein Trio von *Veretti*; ein Quartett von *Lattuada*, etwas oberflächlich und von geringer persönlicher Prägung; eine lebhafte und farbenreiche Sonatine für Quartett von *Toni*; eine Sonatine für zwei Stimmen für Pianoforte von *Masetti*, mit neuklassischem Geiste geschaffen; den Zyklus der Lieder »Il cantore innamorato« von *Ghione*, schwach in der Inspiration. In der Aufführung dieser Werke zeichneten sich sehr aus das *Quartett Poltronieri*, das *Quartetto del Vittoriale*, das *Trio Poss*, das *Trio Italiano*, die Pianistin *Piccioli* und *D'Erasmo* und die Sängerinnen *Melis* und *Ines Ferraris*. Der Violinist *Corti* machte mit der genial ausgearbeiteten Sonate von *Bloch* bekannt.
Lodovico Rocca

TURIN: Neuheiten in den Sinfoniekonzerten des Teatro Regio: Eine Suite »Hary Janos« von Kodály erfreulich kühn, aber nicht an den wundervollen Psalmus Hungaricus heranreichend; ferner die erste Suite von Bartók, deren Originalität mir schwach und deren Harmonie mir veraltet schien; zwei starke und persönliche Lieder von *Nicola Radnay* und die farbenreiche Suite Ruralia Hungarica von Dohnanyi. Der dem Turiner Publikum noch nicht bekannte *Antoine Fleischer* erwies sich in der Leitung dieser Aufführungen als ein prächtiger Dirigent. *Oskar Fried* machte uns mit der »Verklärten Nacht« von *Schönberg* bekannt, die mit technischem Können geschrieben, aber noch ganz von Wagner, Strauß und Mahler durchsetzt ist; außerdem mit den »Vetrate di Chiesa« von *Respighi*, einem Stück, in dem wir die Inspiration der »Fontane di Roma« vermissen, wiewohl die instrumentale Wirkung der Arbeit bewundernswert ist. Neuheiten des Konzerts von *Rudolf Nilius* waren die frischen Stücke von *Korngold* »Viel Lärm um Nichts«, eine Komposition von *Kienzl* und das Intermezzo der Oper »Cassandra« von *Gnecchi*, das in dieser Isolierung beträchtlich verliert. Andere Konzerte leiteten *Scherchen*, *Lualdi*, *Capuana*, *Wendel* und *Antonicelli* mit Werken von Reger (die nette Serenata in G-dur), Respighi (die eleganten »Uccelli«), Lattuada (Vorspiel zu den »Preziose Ridicole«), Veretti (»Introduzione e scherzo, von guter Wirkung). Von den zahlreichen Konzerten am Liceo Musicale nennen wir die sechs Profilkonzerte, die von F. Alfano organisiert wurden und Kompositionen von E. Desderi, L. Rocca, L. Perrachio, F. Ghedini, S. Fuga und G. Gedda gewidmet waren. Im »Teatro di Torino« haben unter anderen das glänzende Konzert von Monteverdischer Musik, das von *Borowsky* und das der »Société de musique d'autrefois« mit den Instrumenten der betreffenden Epochen und einer schätzbaren Gruppe von Solisten stattgefunden.

Lodovico Rocca

WEIMAR: Im 6. Sinfoniekonzert der Weimarischen Staatskapelle spielte *Hindemith* sein Bratschenkonzert, das auch in Weimar weniger wegen seines Inhaltes, als seiner hervorragenden Interpretation halber Anerkennung fand. Daß Hindemith auch romantisch musizieren kann, zeigte er, die Solobratsche in der Hand, bei Berlioz »Harold in Italien«. Verdis Requiem unter *Praetorius* und mit den Solisten *Elsbeth Bergmann-Reitz*, *Thea Wagner*, *Benno Haberl*, *Xaver Mang* und dem »Neuen gemischten Chor« erfuhr eine sehr konzentrierte Aufführung. *Walter Rein* und der *Lehrergesangverein* erzielten mit einem weltlichen Kantatenabend, der bis zu Hindemiths sehr gequältem »Jäger aus Kurpfalz« vorstieß, einen unbestrittenen Erfolg. Das *Weimarische Trio* (Hinze-Reinhold, Strub, Schulz) brillierte mit dem sehr gekonnten, aber zu substanzlosen Trio op. 11 von *Günther Raphael*. Das *Reitz-Quartett* (Reitz, Müller-Crailsheim, Groß, Schulz) zeigt immer wieder, daß wir in ihm den bedeutendsten musikalischen Faktor Weimars besitzen. *Walter Schulz* bot in Verbindung mit *Julius Dahlke* einen Violoncelloabend. Die Gesellschaft der Musikfreunde erfreute mit einem Beethoven-Abend des rhythmisch faszinierenden *Guarneri-Quartetts*, und die *Bläservereinigung der Staatskapelle* zeigte mit ihrem Hauspianisten *Hinze-Reinhold* exquisite Qualitäten. Frau *Elsa Reger* gab im Reger-Archiv die Veranlassung zu einer intimen Morgenfeier anläßlich des 13. Todestags Max Regers. Leider wird diese im Dienste der Liebe aufgehende Frau dem undankbaren Weimar, dem sie das Reger-Archiv und Regers Urne schenkte, den Rücken kehren, um in München ihren Aufenthalt zu nehmen.

Otto Reuter

WIESBADEN: Die festliche Tradition der Wiesbadener Maifestwochen fand in einer Reihe von Sonderkonzerten des Kurhauses ihren Widerhall. *Umberto Urbano*, Bariton der Mailänder Scala, errang den Beifall aller, die unter der Suggestion südlicher Klangfülle die Frage nach der geistigen Belebung eines Kunstwerkes nicht erheben. Der *Dayton-Westminster-Chor* aus Ohio U. S. A. (Dirigent *John Finlay Williamson*) von ausgezeichnetem Rhythmus, wenn auch stimmlich etwas spröde, interessierte namentlich durch hier erstmals ertönende Neger-Spirituals. Die Vortragsfolge Haydn—Mozart—Beethoven brachte *Wilhelm Furtwängler* an der Spitze der *Berliner Philharmoniker* einen mühelosen Triumph, jedoch steigerte auch *Karl Schuricht* mit Beethovens Neunter die einheimischen Kräfte zu einer so überwältigenden Leistung, daß beider Erfolge sich die Wage hielten.

Emil Höchster

ZEITGESCHICHTE

NEUE WERKE

Die neue Oper von *Arnold Schönberg*, die zum Herbst aufführungsbereit vorliegen wird, trägt den Titel »Von heute bis morgen«. Der Text stammt von *Max Blonda*.

Alban Berg arbeitet an einer neuen Oper, der *Frank Wedekinds* »Lulu« als Text zugrunde liegt.

»Leben des Orest« heißt *Ernst Křeneks* unlängst vollendete große Oper in 5 Akten, die am Stadttheater in Leipzig in der nächsten Spielzeit zur Uraufführung gelangt.

Alexander Tscherepnin hat *Hugo v. Hofmannsthals* Schauspiel »Hochzeit der Sobeide« vertont.

Bert Brecht und *Kurt Weill* haben *Dorothy Lanes* »Happy End« textlich und musikalisch bearbeitet. Es kommt im Theater am Schiffbauerdamm in Berlin in der nächsten Spielzeit zur Uraufführung.

Darius Milhaud hat ein abendfüllendes Bühnenwerk »Christoph Columbus« beendet (Text von *Paul Claudel*).

Ernst Toch ist mit der Komposition einer abendfüllenden Opernkomödie »Der Fächer« beschäftigt. Das Textbuch von *F. Lion* enthält eine auf der Bühne spielende Tonfilmszene.

Wilhelm Grosz vertonte zwei Operneinakter von *Béla Balasz*: eine groteske Filmoper »Achtung Aufnahme« und die Oper »Katastrophe 1935«, in der zum erstenmal der Tonfilm eine wesentliche Rolle im Rahmen eines Opernwerkes spielt.

Erwin Dressel vollendete ein neues Opernwerk »Marienlegende«, Text von *Arthur Zweininger*.

Daniel Ruyneman hat »Die Ehe«, musikalische Komödie von *Mussorgskij*, wovon dieser nur den ersten Akt schrieb, im Geiste des Meisters vollendet.

OPERNSPIELPLAN

BRAUNSCHWEIG: Die komische Oper »Das goldene Geheimnis« von *J. L. Emborg*, Text von *Anton Rudolph*, ist vom *Landestheater* zur *Uraufführung* erworben worden. — *Ebbe Hameriks* Ballettnovität »Dionysia« gelangt ebenfalls am Landestheater zur *deutschen Uraufführung*.

BUENOS AIRES: *Robert Heger* von der Wiener Staatsoper ist eingeladen worden, am Teatro Colón die deutschen Opern des Repertoires und außerdem eine Anzahl italienischer und französischer Opernwerke zu dirigieren.

HANNOVER: Die Oper hat für die Spielzeit 1929/30 folgende *Erstaufführungen* in Aussicht genommen: »Schwanda, der Dudelsackpfeifer« von J. Weinberger; »Turandot« von G. Puccini; »Angelina« von G. Rossini; »Louise« von G. Charpentier; »Tyll« von M. Lothar.

PRAG: Am *Deutschen Theater* gelangte die Oper »Kranwit« von *Theodor Veidl* mit Erfolg zur *Uraufführung*. Der Text stammt von *Hans Watzlik*.

SCHWERIN: Die Oper »Marionetten« in acht Bildern und einem Vorspruch von *Robert Alfred Kirchner* kommt am *Meckl. Staatstheater* zur *Uraufführung*.

KONZERTE

AUGSBURG: Die *Städtische Singschule* veranstaltete ihren diesjährigen *Junggesang* am 28. Juni, 1. und 2. Juli. Beteiligt waren 43 Chorklassen mit rund 1700 Sängern und das Städtische Orchester. Die Vortragsfolge baute sich vom einstimmigen Kinderlied bis zum achtstimmigen Doppelchor auf.

BAD DÜRRHEIM: »Laute und Lied«. Unter diesem Motto veranstaltete die Kurverwaltung vom 27. bis 29. Juni drei Festtage für Lautenkunst.

BAD NAUHEIM: Die *Meininger Landeskapelle* wirkt diesen Sommer hier unter Leitung von *Heinz Bongartz*. An neueren Werken werden aufgeführt: 1. Sinfonie von Schulhoff, Magnificat von Kaminski, Chinesische Gesänge und Don Juan-Variationen von Braunfels, Also sprach Zarathustra, Domestica und Till Eulenspiegel von Richard Strauß, 8. Sinfonie Bruckner, 2. Sinfonie Mahler, Feuervogel-Suite von Strawinskij, Pinien von Rom von Respighi.

BERLIN: Das »Streichquartett für neue Musik«(Ortenberg—Körner—Blumberg—Nowogrudsky) hatte im 5. Kammerkonzert der I. G. N. M. starken Erfolg.

BRESLAU: *Robert Hernried* hielt auf Einladung der *Schlesischen Funkstunde* einen Vortrag über »Rhythmische Erziehung«. Gleichzeitig veranstaltete der Breslauer Sender ein Kompositionskonzert mit Werken von Robert Hernried unter Mitwirkung des Komponisten.

FREIBURG i. B.: Otto Klemperers »Missa sacra« gelangte hier unter *Ewald Lindemann* zur Aufführung.

GERA: Eine *Heinrich Schütz-Feier* veranstaltete die Reußische Anstalt für Kunst und Volkswohlfahrt im Konzertsaal des Reußischen Theaters zugunsten der Errichtung eines *Heinrich Schütz-Denkmals* im Geburtsort des Meisters, *Bad Köstritz*.

HAMBURG: Den Abschluß des im Mai stattgehabten Festaktes anläßlich des 400jährigen Jubiläums der evangelisch-lutherischen Kirche bildete die *Uraufführung* des sinfonischen Chorals »Ein feste Burg« für Chor, Orchester und Orgel von *Alfred Sittard*, der unter Leitung des Komponisten einen starken Erfolg erzielte.

LONDON: *Godfry Sceats* und *N. Choveaux* veranstalteten anläßlich der Organistentagung *Karg-Elert*-Abende (Uraufführungen: New Impressions, Pastels und Partita op. 100).

OSNABRÜCK: *Otto Volkmann* führte in diesem Konzertwinter an Chorwerken Schuberts Es-dur-Messe und zum 60. Geburtstag des Meisters Pfitzners Romantische Kantate »Von deutscher Seele« auf. In den *städtischen Sinfoniekonzerten* dirigierte er mit großem Erfolg Schuberts Sechste, Siebente und Achte, Schumanns Erste, Bachs fünftes Brandenburgisches Konzert, Beethovens Vierte, Bruckners Siebente, Liszts Faust-Sinfonie, Regers Hiller-Variationen, Hermann Ungers »Jahreszeiten«, Gustav Geierhaas' Orchestervariationen, Hindemiths Kammermusik Nr. 4. Solisten seiner Konzerte waren u. a. *Rudolf Serkin*, *Stefan Frenkel*, *Karl Erb*. In Kammermusiken des *Volkmann-Trios* kamen mit Volkmann am Klavier Werke von Schumann, Tschaikowskij, Wolf-Ferrari, Ravel, Weismann zur Aufführung. In Sonatenabenden mit *Katharina Bosch-Möckel* (Stuttgart) spielte Volkmann Mozart-, Beethoven- und Brahms-Sonaten und mit Graf *Wesdehlen* an zwei Klavieren Werke von Mozart, Reger und Busoni.

PARIS: *Oskar Fried* hatte im Mai mit dem »Lied von der Erde« von Mahler unter Mitwirkung des *Straram-Orchesters* und der Solisten *Anday* und *Oehmann* großen Erfolg. Fried wurde daraufhin für 12 große Konzerte während des Sommers in *Buenos Aires* und für 6 in *Rio de Janeiro* verpflichtet.

* * *

Der in Westfalen lebende Braunschweiger Pianist *Karl Hans Schwarz* hatte mit eigenen Klavierabenden in Bad Oeynhausen, Herford und Bielefeld sehr starke Erfolge zu verzeichnen.

Das in Saarbrücken ansässige Künstlerpaar, die Konzertsängerin *Carmen v. Scheele-Vidor* und der Pianist *Emerich Vidor*, konzertierten in der vergangenen Konzertsaison mehrmals im Saarland und hatten überall bei Publikum und Presse großen Erfolg.

TAGESCHRONIK

Für die 8. *Reichsschulmusikwoche*, die vom *30. September bis 5. Oktober 1929* in *Hannover* stattfindet, sind folgende künstlerische Veranstaltungen vorgesehen: ein Brahms-Abend (Requiem und d-moll-Klavierkonzert, Solist W. Gieseking), zwei große Chorkonzerte des Deutschen Sängerbundes, des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes und des Reichsverbandes gemischter Chöre Deutschlands, als Festoper Braunfels' »Don Gil von den grünen Hosen« und ein geistliches Konzert im Hildesheimer Dom.

Die erste *Anglo-Amerikanische Musikkonferenz* findet in *Lausanne* vom *2. bis 9. August 1929* statt. Das Präsidium dieser interessanten Tagung, die sich auf die Englisch sprechenden Länder beschränkt, haben übernommen: für Amerika Dr. *Walter Damrosch*, für England: Sir *Henry Hadow*. Folgende amerikanische Sprecher sind u. a. vorgesehen: Clarence C. Birchard »Chormusik in Amerika«; Dr. James Frances Cooke »Musikalischer Idealismus in der Neuen Welt«; Dr. Augustus O. Thomas »Amerikanisches Ideal in der Musikerziehung«. Das englische Komitee kündet an: Dr. W. C. Whittaker »Der Nutzen des klassischen Gesanges in der Schularbeit«; Percy A. Scholes »Über Gut und Schlecht in der Musik«; Edwin Evans »Was die moderne Bewegung in der Komposition für den Lehrer bedeutet«; Dr. C. W. Saleeby »Musik als Medizin« u. a. m. Auch Jaques-Dalcroze wird in Lausanne sprechen. Man erwartet zu diesem Kongreß 150 amerikanische und 250 englische Musiker und Musiklehrer.

Die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (GDT) hielt am 2. Juni in ihren Geschäftsräumen (Berlin W 8, Wilhelmstr. 57/58) unter dem Vorsitz von *Richard Strauß* ihre diesjährige, sehr zahlreich besuchte ordentliche *Hauptversammlung* ab. Aus den Geschäftsberichten der Genossenschaft und ihrer Anstalten zur Verwertung musikalischer Urheberrechte ergibt sich ein außerordentlicher weiterer Aufschwung der *Anstalt für musikalisches Auf-*

führungsrecht und der *Anstalt für mechanische Rechte* im Geschäftsjahr 1928. Bei den Vorstandswahlen wurde *Eduard Behm* wiedergewählt, für *Wilhelm Klatte Max Trapp*. Der Vorstand setzt sich daher aus den Herren *Richard Strauß* (Vorsitzender), *Eduard Behm*, (Stellvertreter des Vorsitzenden), *Hugo Kaun*, *Julius Kopsch*, *Max Trapp* zusammen.

Am französischen Nationalkonservatorium in Paris wird eine *Klasse für Jazzmusik* eingerichtet.

Im Anschluß an die Halm-Feier des Konservatoriums für Musik in Stuttgart ist als Glied der neulich ins Leben gerufenen *August Halm-Gesellschaft* (Sitz Wickersdorf) in der Heimat des Komponisten der *Württembergische Halm-Bund* gegründet worden. Das Ziel der Gesellschaft wie des Halm-Bundes, ist die Förderung der Verbreitung und Veröffentlichung der Werke August Halms (in Zusammenarbeit mit dem Bärenreiter-Verlag, Kassel).

Für die »*Intimen Kunstabende der Musik*« in *Nürnberg* 1929/30 können Kompositionen wieder eingereicht werden. In Betracht kommen: Gesänge für Sopran, eventuell auch Alt und Bariton mit Klavier oder instrumentaler Begleitung, Klavierwerke, Werke für Violine, eventuell auch Viola und Cello. Gutgeschriebene Manuskripte unter Beifügen von Rückporto sind zu richten an Kapellmeister *Markus Rümmelein, Nürnberg, Mittlere Pirkheimerstraße 47*.

In dem vom Musikverlag *Hug & Co.*, *Leipzig und Zürich*, veranstalteten *Franz Schubert-Preisausschreiben* wurden als erste Preise für zwei gleichwertige Kompositionen je M. 1000 an *Karl Kämpf* (M.-Gladbach) und *F. Zeilinger* (Oberhambach) verteilt. Der dritte Preis M. 600 fiel auf *Ludwig Heß*, (Berlin-Wilmersdorf). Ferner erhielten einen vierten Preis (M. 500) *Josef Reiter* (Schloß Riedegg, N.-Österr.), einen fünften (M. 400) *Georg Böttcher* (Jena) und den sechsten (M. 300) *Kurt Richter* (Dresden).

Am *30. Mai* fand in *Leipzig* die feierliche Eröffnung des *Instrumenten-Museums* in Verbindung mit der des *Musikwissenschaftlichen Instituts* statt, als Schlußstein einer langjährigen, stillen Vorbereitungszeit, als Wendepunkt in der Geschichte der Stilerfassung früherer Musikepochen. Nach der geistsprühenden, gedankentiefen Festrede *Theodor Kroyers*, als Direktors des Museums, sprachen u. a. der sächs. Volksbildungsminister, der Oberbürgermeister von Leipzig, der Rektor der Universität, der Dekan der phil. Fakultät, Henri Hinrichsen, die Berliner Professoren: Arnold Schering, Johannes Wolf, Curt Sachs und als Vertreter der Heyerschen Erben Dr. Tischer, Köln. Im Mittelpunkt der Feier stand neben der Doktorierung Henri Hinrichsens, »der sich unvergängliche Verdienste um die Pflege der Musikwissenschaft erworben hat«, die Weihe der »Karl Straube-Orgel«, die nach alten Mensuren gebaut, unter den Händen Meister *Straubes* einen ganz eigenartigen Klangzauber entfaltete, welcher die Polyphonie der barocken Musik von Moffat, Pachelbel und Buxtehude recht eigentlich in ihrer ganzen Klarheit und Zartheit ertönen ließ. Ein Konzert des collegium musicum, das in historischer Aufstellung die Moresca von Monteverdi und das Concerto grosso in D-dur für Orgel und 2 Cembali spielte, umrahmte den Festakt, dem sich eine Führung durch das Museum anschloß. *Zsch.*

Im Hinblick auf die notwendige Erhaltung der künstlerischen Leistungsfähigkeit des *Berliner Philharmonischen Orchesters* und mit Rücksicht auf seine Konzerttätigkeit außerhalb Berlins und des Deutschen Reiches hat der Magistrat der Stadtverordnetenversammlung eine Vorlage zugehen lassen, nach der zur Reorganisation des Orchesters eine gemeinnützige *Arbeitsgemeinschaft* zwischen der *Stadt Berlin* und dem *Deutschen Reich* geschlossen werden soll. Gegenstand der Arbeitsgemeinschaft ist die gemeinsame Unterstützung des Berliner Philharmonischen Orchesters, das zu einer *Gesellschaft mit beschränkter Haftung* umgebildet wird. *Wilhelm Furtwängler* wird als erster Dirigent des Orchesters unkündbar auf die Dauer von zehn Jahren verpflichtet.

Das *Emil Bohnke-Stipendium* ist in Höhe von je 1200 Mark den Studierenden der Bratschenklasse an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik (Berlin) *Otto Wichmann* und *Irmgard Veidt* verliehen worden.

Freunde und Verehrer Bruno Walters haben eine *Bruno Walter-Stiftung* ins Leben gerufen, deren Zinsen jungen unbemittelten Schülern der Berliner Hochschule für Musik zugute kommen sollen.

Im Bechsteinsaal in Berlin fand am 4. Juni eine Trauerfeier für *Adolf Weißmann* statt, an der u. a. Fritz Kreisler, Moritz Rosenthal, Ernst Legal, Otto Klemperer teilnahmen. Professor Dr. Georg Bernhard, Dr. Ernst Wallenberg, Dr. Emil Faktor, Dr. Kurt Singer, Rudolf Kastner, Dr. Hugo Leichtentritt gedachten in Ansprachen des Verstorbenen. Den musikalischen Teil der Feier bestritten Hermann Schey, Michael Taube, Lotte Leonard, das Havemann-Quartett und Franz Osborn.

Die Sammlung für die Errichtung eines *Händel-Festspielhauses in Bergedorf*, über die wir vor längerer Zeit berichteten, ist dadurch stark behindert worden, daß Preußen und, seinem Beispiel folgend, auch andere deutsche Staaten das für öffentliche Sammlungen gesetzlich vorgeschriebene Gesuch aus Gründen der heutigen schwierigen Lage leider einstweilen ablehnend beschieden haben. Der für die Sammlungen gebildete Ausschuß hofft jedoch, nach Überwindung dieser Widerstände sein Ziel weiter verfolgen zu können. Die bereits durch Privatsammlungen aufgebrachte Summe ist zinstragend hinterlegt und darf nur im Sinne der Geldgeber verwendet werden.

Die Universität *Glasgow* hat *Fritz Kreisler* zum *Ehrendoktor* der Rechte ernannt.

* * *

Professor *Leo Kestenberg*, Referent für Musik im Preuß. Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, wurde zum *Ministerialrat* ernannt. — Als Bruno Walters Nachfolger an der *Charlottenburger* Städtischen Oper wurden fest verpflichtet *Leo Blech* für 30 Abende und *Fritz Stiedry* für ein Jahr. — Kapellmeister *Georg Szell* wurde als Operndirektor und Leiter der Philharmonischen Konzerte an das Deutsche Theater in *Prag* engagiert. — Mit Beginn der neuen Spielzeit wird Oberspielleiter *Rudolf Scheel* vom Deutschen Nationaltheater in Weimar Regisseur der *Frankfurter* Oper. — Das Stadttheater *M.-Gladbach* hat seinen bisherigen musikalischen Oberleiter *Adolf Wach* unter Verleihung des Titels Operndirektor auf weitere zwei Jahre verpflichtet. — *Emil Preetorius* (München) wurde von der Generalintendanz der Preußischen Staatstheater und der Städtischen Oper als Bühnenbildner nach *Berlin* berufen.

Der von Siegfried Ochs gegründete *Philharmonische Chor in Berlin* hat sich unter Vorsitz des Rechtsanwalts Dr. Curt Sluzewski neu konstituiert. Der Chor hat *Otto Klemperer* einstimmig zu seinem Dirigenten gewählt. Klemperer hat das Amt angenommen. — Als Nachfolger Paul Scheinpflugs wurde Kapellmeister *Eugen Jochum* aus Kiel der Posten des *Duisburger* Generalmusikdirektors übertragen. — *Richard Strauß* wird Anfang November ds. Js. im Senderaum der *Mirag* ein Konzert mit dem *Leipziger Sinfonieorchester* dirigieren. Darüber hinaus plant die Mirag, eine große Reihe erster deutscher Dirigenten vor das Mikrophon zu führen. So sind bereits Abmachungen getroffen mit *Siegfried Wagner*, *Max v. Schillings*, *Hans Knappertsbusch* (München), *Leo Blech* (Berlin), *Franz v. Hoeßlin* (Bayreuth), *Gustav Brecher* (Leipzig), *Karl Schuricht* (Wiesbaden) und *Hermann Abendroth* (Köln). *Fritz Busch* wird mit der *Dresdner Staatskapelle* auch in Zukunft in der Mirag dirigieren. Zweck dieser Veranstaltungen soll es sein, die hervorragenden Musiker durch den Rundfunk zu allen Volkskreisen sprechen zu lassen und ihrer Kunst aus der räumlichen und regionalen Enge heraus eine unbegrenzte Wirkungsmöglichkeit zu schaffen. — Professor *Wilhelm Kempff*, der Direktor der Hochschule für Musik in Stuttgart hat um seine Entlassung aus dem Dienste der Hochschule nachgesucht. Kempff will sich auf weiteres als freier Künstler auf dem Gebiet der Komposition und des Klavierspiels betätigen.

AUS DEM VERLAG

Die 1834 von *Robert Schumann* gegründete »*Zeitschrift für Musik*« geht mit Wirkung vom 1. Juli dieses Jahres ab aus dem Steingräber-Verlag zu Leipzig in den Verlag von *Gustav Bosse in Regensburg* über. Die Hauptschriftleitung der Zeitschrift verbleibt in den Händen von Dr. *Alfred Heuß*, Gaschwitz bei Leipzig, während für Norddeutschland eine eigene Schriftleitung zugleich mit der redaktionellen Geschäftsstelle in Berlin unter Dr. *Fritz Stege* und für Süddeutschland und Österreich eine Schriftleitung unter *Gustav Bosse* in Regensburg errichtet wurde.

Kurt v. Wolfurts Orchesterwerk »Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart« erscheint demnächst im Verlag *Ernst Eulenburg* in Leipzig.

TODESNACHRICHTEN

HAAG: In dem Villenort Wassenaar ist im Alter von 67 Jahren Professor *Richard Stronck* gestorben. Ein gebürtiger Rotterdamer war Stronck besonders im Rheinland als Dirigent bekannt und geschätzt.

HERFORD: Musikdirektor *Friedrich Quest* verstarb im Alter von 45 Jahren. Er hatte in zwölfjähriger, verantwortlicher Tätigkeit das Musikleben Herfords zu ansehnlicher Höhe emporgeführt.

ROM: Am 20. Mai starb der Komponist *Dino Rulli*. Geboren 1890, wurde der 25jährige durch Vertonung einer von Fausto Salvatori gedichteten Hymne berühmt, die 1915 unter dem Titel »La Vittoria in grigio verde« überall gesungen wurde.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Bach, J. S.: Passacaglia (Orgel) bearb. v. A. Goedike. Russ. Staats-Verl.; Univers.-Edit., Wien.

Crane, Helen: Vier Sonette. Schwarwenka-Verl., Kassel.

Dupuis, Albert: La procession qui passe. Marche réligieuse en forme de poème symphon. Cranz, Leipzig.

Ebel, Arnold: op. 39 Sinfonietta giocosa. Ries & Erler, Berlin.

Knipper, Lew: op. 12b. Präludium. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Kool, Jaap: Die Schießbude. Pantomime in 3 Akten (Text v. K. Vollmöller). Univers.-Edit., Wien.

Marek, Czeslaw: Sinfonia. Introduction, Allegro et Epilogue à la mémoire de Franz Schubert. Univers.-Edit., Wien.

Mjaskovskij, N.: op. 3 Symphonie Nr. 1. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Pizzetti, Ildebrando: Concerto dell' estate. Ricordi, Milano.

Schmidt, Franz: III. Sinfonie (A). Univers.-Edit., Wien.

Steinberg, Maxim.: Suite du ballet »Les métamorphoses«. Belaieff, Leipzig.

b) Kammermusik

Brückner, Otto: op. 72 Suite f. Vc. u. Pfte. André, Offenbach.

Gnessin, M.: op. 23 Sonate f. V. u. Pfte. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Hamburg, Gr.: op. 8 Streichquartett Nr. 1. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Henning, Max (Berlin-Westend): Quintett f. Fl., Ob., Klarin., Horn u. Fag.; 12. Streichquartett noch ungedruckt.

Herrmann, Hugo (Reutlingen): op. 62 Streichquartett Nr. 2 noch ungedruckt.

Müller, Siegfried W.: op. 24 Sonate (G) f. Viol. u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Schulhoff, Erwin: II. Streichquartett. Univers.-Edit., Wien.

Uhl, Alfred: Trio f. Geige, Bratsche u. Gitarre. Doblinger, Wien.

Wassilenko, S.: op. 31 Sérénade p. Vcelle et Piano. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Wickel, Paul: op. 6 Suite. 6 Stücke aus d. Weihnachtsmärchen »Das Märchen vom Englein und dem Kobold« f. Pfte. von 4 Hdn. Rema, Berlin.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Baußnern, Waldemar v.: Orgel-Choralvorspiele. Schauenburg, Lahr i. B.

Belij, V.: Poème p. Viola et Piano. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Birth, Theodor: Klagegesang f. Viol. u. Pfte. Simon, Kassel.

Cardoni, A.: La scuola del Bel canto italiano p. Clarin. e Pfte. Ricordi, Milano.

Debois, C. H.: op. 14 Sonate Nr. 4 (D) f. Org. Hansen, Leipzig u. Kopenhagen.

Gajgerov, V.: Vier Skizzen f. Pfte. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Gaudriot, Charles, und Schneider, Hans: 10 Etüden f. Saxophon. Doblinger, Wien.

Halm, August: Klavierübung. Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen. Bd. I. 2., wesentlich umgearbeitete Aufl. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Juel-Frederiksen, Emil: Im Lande der 1000 Seen (Finnland), Suite f. Pfte. Hansen, Kopenhagen u. Leipzig.

Kabalesoskij, D.: op. 6 Sonate p. Piano. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Krejn, Grigori: op. 24 Trois Poèmes p. Piano. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Milhaud, Darius: Ballade p. Piano et Orch. Univers.-Edit., Wien.

Palaschko, Joh.: op. 92 Melodische Etüden für Bratsche. Simrock, Berlin.

Poppen, Hermann: 10 Choral-Vorspiele f. Org. Schauenburg, Lahr (Baden).

Pozzoli, E.: Riflessi del mare. 3 Pezzi caratteristici P. Pfte. Ricordi, Milano.

Ravazenga, C.: Suite p. Pfte. Allione, Torino.

Reinhold, Otto: 10 Klavierstücke. Für die Jugend zur Einführung in den modernen Stil. Kistner & Siegel, Leipzig.

Roßlavetz, Nikolas: Méditation p. Vc. et Piano. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Saranek, Stephanie: op. 4 5 Miniatures p. Piano. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Saß, Aug. Leop.: op. 11 Die ersten Finger- u. Strichübungen f. Viol. Möricke, Stettin.

Schneider, Hans: Etüden f. Saxophon — s. Gaudriot.

Schulhoff, Erwin: Hotmusic. 10 synkopierte Etüden f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Stutschewskij, Joachim: Die Kunst des Übens = Studien meiner neuen Spieltechnik f. Vcell III. Schott, Mainz.

Thomas, Kurt: op. 13 Sonate (C) f. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Veprik, A.: op. 11 Rhapsodie p. Viola et Pfte. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Weismann, Julius: op. 93 Suite; op. 94 Vier kleine Klavierstücke im polyphonen Stil; op. 95 Suite. F. Klav. F. Müller, Karlsruhe.

Wellesz, Egon: 5 Tanzstücke f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Zolotarew, W.: op. 43 Vier Klavierstücke. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Kaminski, Heinrich: Jürg Jenatsch. Univers.-Edit., Wien.

Malipiero, G. Franc.: Die Adler v. Aquileja. Drama. Univers.-Edit., Wien.

Spontini, G.: La Vestale. Part. d'orch. Ricordi, Milano.

b) Sonstige Gesangsmusik

Kienzl, Wilhelm: op. 111 Sechs Lieder vom Glück f. hohe Frauenst. m. Klav. Weinberger, Wien.

Koldewey, Friedr. u. Ahrens, Rich.: Liederbuch f. Niedersachsen. Heliand-Verlag, Bordesholm.

La Presle, de: L'apocalypse de St. Jean. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.

Mengelberg, Rud.: op. 10 u. 11 Lieder nach Verlaine; op. 12 Zwei Lieder nach Texten von E. Hardt. F. Ges. m. Pfte. Roszavölgyi, Budapest.

Muenzer, Otto u. Röthig, Br.: Das Landliederbuch. Franckhsche Verlags-Buchh., Stuttgart.

Ottenheimer, Paul: 10 Männerchöre. Hochstein, Heidelberg.

Petschnigg, Emil: Zwei Balladen (Das Grabgeläut. Der Tambour) f. Bar. m. Pfte. Edit. Vienna, Wien.

Pfitzner, Hans: op. 4 Vier Lieder (Texte v. Heine) f. mittl. St. m. Orch. Tischer & Jagenberg, Köln.

Ramrath, Konrad: op. 38 Nr. 2 Die Auserwählten f. 8st. Männerchor. Tischer & Jagenberg, Köln.

Riese, Josef: Lieben. 5 Lieder v. R. M. Rilke f. Ges. m. Pfte. Edition Vienna, Wien.

Stojowski, Sigismond: Chansons Polonaises p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Straub, Otto: Der Falken. Für Singst. m. Klav. — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.

Streicher, Theodor: Schaukallieder f. Ges. m. Pfte. Schlesinger, Berlin.

Trautner, Friedr. Wilh.: op. 37 Martin Luther. Reformations-Kantate. Gadow, Hildburghausen.

Villa-Lobos, H.: Chansons typiques Brésiliennes; Trois poèmes Indiens. P. une voix et Piano. Eschig, Paris.

Wachtmeister, Axel Raoul: Hymne à la vie. Quatuor vocal et chœur final à 4 voix de femmes. Magasin musical, Paris.

Wassilenko, S.: op. 55 Singhalesische Lieder f. tiefe St., Vcell, Tr. u. Pfte. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Wedig, Hans: op. 4 Deutscher Psalm f. Chor u. Orch. Tischer & Jagenberg, Köln.

Welter, Friedr.: op. 4 Drei Lieder nach Ged. von Karl Würzburger f. Ges. m. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Westermann, Helmut: op. 6 Vier Lieder f. mittl. St. m. Klav. Edition Vienna, Wien.

Witzke, Lothar: Zweier Seelen Lied (Dehmel) und Das Gärtlein dicht verschlossen (Keller). F. Singst. m. Klav. — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.

Wolfsohn, Georg: 5 Lieder f. Ges. m. Pfte. Hug, Leipzig.

Zoller, Anton: An die Musik. Kantate f. Männerchor, Kinderchor, Sopran- od. Tenorsolo u. Orch., Org. ad lib. Hochstein, Heidelberg.

Zwißler, Karl Maria: Sonett (Petrarca) u. Herbstgefühl (Schaukal) f. Singst. m. Klav. — in: Pfitzner-Festgabe. Fürstner, Berlin.

III. BÜCHER

Beiträge, Musikwissenschaftliche. Festschrift für Johannes Wolf zu seinem 60. Geburtstag. Breslauer, Berlin.

Biedermann, Hans: Aktuelle Orgelbaufragen. 2., verb. Aufl. Bärenreiter-Verl., Kassel.

Bonis, A. de: Analisi della forma delle sonate per Pfte di Beethoven. Vol. I. E. Muccio, Catania.

Dumesnil, R.: Richard Wagner. Rieder, Paris.

Epstein, Peter: Der Schulchor vom 16. Jhdt. bis zur Gegenwart. (Musikpädagogische Bibliothek 5.) Quelle & Meyer, Leipzig.

Gaartz, Hans: Hilf dir selbst. Eine Harmonie- und Formenlehre f. d. Musikliebhaber zum Selbstunterricht. Klett, Stuttgart.

Graf, Ernst: J. S. Bach im Gottesdienst. Vorschläge zu einheitlicher musik. Gestaltung des liturg. Orgelspiels in ev. reform. Landeskirchen. Heft 2. Leuckart, Leipzig.

Gürster, Eugen: Nietzsche und die Musik. M. Hieber, München.

Gysi, Fritz: Richard Wagner und die Schweiz. Huber, Frauenfeld.

Hinz, Walter: Kritik der Musik. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Karpath, Ludwig: Lachende Musiker. Anektotisches. Knorr & Hirth, München.

Mahling, Friedrich: Musikkritik. Eine Studie. Helios-Verlag, Münster i. W.

Ramin, Günther: Gedanken zur Klärung des Orgelproblems. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Travaglia, S.: Riccardo Drigo. L'uomo e l'artista. Zanibon, Padova.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: R. Hiller, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE MUSIK IN DER TAGESPRESSE

VON

ADOLF ABER-LEIPZIG

Die Vergänglichkeit des in der Tageszeitung Geschriebenen ist es, die verursacht hat, daß eine zusammenhängende geschichtliche Behandlung der Frage, welche Stellung der Musik in der Tagespresse im Laufe der Jahrzehnte eingeräumt wurde, unterblieben ist. Ich meine damit nicht nur die Vergänglichkeit in übertragenem Sinne, d. h. die Tatsache, daß alles, was die Tageszeitung bringt, vom Leser erschreckend schnell wieder vergessen wird, daß bei diesem Lesestoff nur das Heute und Morgen, kaum noch das Gestern und sicher nicht mehr das Vorgestern irgendwelche Daseinsberechtigung hat. Ich meine vielmehr die Vergänglichkeit im buchstäblichen, materiellen Sinne des Wortes: die Vergänglichkeit der Papierfaser, die den Grundstoff unserer Tageszeitungen bildet. Von dem überwältigend umfangreichen Stoff, den eine geschichtliche, exakte Forschung zur restlosen Klärung der Frage durcharbeiten müßte, ist heute nur noch ein ganz winziger, im Vergleich zum gesamten Material überhaupt nicht nennenswerter Bruchteil mehr physisch vorhanden. Einige Bibliotheken, darunter vornehmlich die Berliner Staatsbibliothek, haben den Versuch gemacht, wenigstens einige prominente Tageszeitungen aus ältester Zeit zu sammeln und in möglichster Vollständigkeit den Besuchern vorzulegen. Aber auch dieses Material, so erfreulich sein Vorhandensein ist, kann nur in gröbsten Umrissen eine geschichtliche Behandlung des in Frage stehenden Themas gestatten. Im allgemeinen sind wir auf zufällig erhaltene Exemplare in der Familie angewiesen, die aus irgendeinem, meistens die Familie selbst betreffenden Grunde aufgehoben wurden, und es ist ein Glücksfall, wenn diese Nummern überhaupt irgendwelche musikalischen Nachrichten enthalten. Bedeutsamere Schlüsse auf die Behandlung der Musik in der älteren Tagespresse lassen sich schon aus dem Echo ziehen, das diese musikalischen Notizen der Tagespresse in den musikalischen Fachzeitschriften ihrer Zeit gefunden haben. In dieser Richtung ist insbesondere die alte Leipziger »Allgemeine Musikalische Zeitung« (1798—1848) eine Quelle von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

So spärlich dieses vorhandene Material aus alter Zeit aber auch ist, so kann doch heute über den Entwicklungsgang, den die Behandlung der Musik in der Tagespresse aufzeigt, wenigstens der Tendenz nach ein sicheres Urteil gefällt werden, auch wenn der Beleg durch tausend Einzelheiten nicht mehr zu erbringen ist. Dieser Entwicklungsgang unterscheidet sich in keiner Weise von der Entwicklung, die unsere Tageszeitung in ihrer Gesamtheit genommen hat. Es ist der Weg vom reinen Chronisten der Zeit zum wirklichen Führer; ein Weg, der insbesondere bedingt wird durch die immer wachsende Bedeutung

der an der Tagespresse wirkenden Persönlichkeiten. Den Gesamtcharakter der älteren deutschen Tageszeitung als eines reinen Chronistenblattes kann jeder erkennen, der einmal eine Zeitung aus der Biedermeierzeit, gleichviel aus welchem Jahre oder aus welcher Stadt, in die Hände bekommt. Diese Zeit rechnete damit, daß ein Leser eben das ganze Blatt vom ersten bis zum letzten Buchstaben durchlesen würde, daß es infolgedessen auch gar nicht nötig sei, ihn durch besondere Disposition oder wohl gar durch besondere typographische Mittel irgendwie bei der Lektüre zu unterstützen und ihm beispielsweise dasjenige schnell auffindbar zu machen, das vielleicht seinem eigenen Interessenkreis näher liegen könnte. So finden sich denn in friedlichster Eintracht hintereinander Nachrichten vom politischen Weltgetriebe, Notizen über Erstaufführungen von Theaterstücken, über Neuerscheinungen auf dem Bücher- und Musikalienmarkt, und dazwischen in einer fast rührend wirkenden Schlichtheit eine Mitteilung des Herrn Kaufmann Meier in der Hirschengasse, daß bei ihm ein neuer Sack feinsten Kaffees eingetroffen sei. Die Tageszeitung jener Epoche bietet in ihrer Gesamtheit das Bild völliger Leidenschaftslosigkeit und sicherlich auch einer Sachlichkeit und Objektivität, die unserer heutigen Tageszeitung verloren gegangen ist und die sie, auch wenn sie es wollte, nicht mehr aufrecht erhalten könnte, ohne befürchten zu müssen, im Strudel der Zeit zu verschwinden. Es ist gut, sich diese Verhältnisse klar vor Augen zu halten, wenn man sich auf das Gebiet der Behandlung von musikalischen Fragen in der Tagespresse begibt. Glaubt wirklich irgend jemand, daß sich die Stellungnahme unserer modernen Tageszeitung zur Musik heute noch in ähnlichen Formen vollziehen könnte wie zur Zeit unserer Großväter? Fast könnte es so scheinen! Wer die Musikzeitschriften der letzten Monate aufmerksam verfolgt (ich denke dabei insbesondere an das den Fragen der Musikkritik gewidmete Heft der Zeitschrift »Melos« vom März 1929), der wird erkennen müssen, daß einem großen Teil von Musikschriftstellern und insbesondere auch von praktischen Musikern der Gedanke, daß die Tageszeitung wieder zum reinen Chronistenblatt ohne eigene scharf profilierte Meinung wird, keineswegs fern liegt. So vollkommen absurd meiner Ansicht nach eine derartige Forderung ist, so erfreulich erscheint es, daß man sich über den ganzen hier in Frage kommenden Problemkomplex einmal ernsthafte Gedanken macht; und sicherlich werden alle diese Stimmen, die sich da in letzter Zeit zu dem Thema haben hören lassen, in irgendeinem Sinne diese Klärung fördern helfen.

Jede Anregung aber, die für die Behandlung musikalischer Fragen in unseren Tageszeitungen gegeben wird, kann nur dann irgendwelchen wahrhaften Wert für die Praxis in sich tragen, wenn sie sich mit gewissen *Grundforderungen* vereinen läßt, die *das Wesen der modernen Presse* gebieterisch stellt. Zugleich mit dem oben angedeuteten Weg vom reinen Chronisten zum wirklichen Führer der Zeit hat sich innerhalb der modernen Tageszeitung eine immer wachsende

Spezialisierung herausgebildet. Der *Universalredakteur* von ehedem mußte verschwinden und hat einem *Stab von Fachleuten* das Feld räumen müssen, die nunmehr in ihrer Gesamtheit Tag für Tag die riesige Arbeit des Zusammenstellens der Zeitung leisten, wobei jeder seinem Fach das Seinige geben und dabei doch die Einheitlichkeit des ganzen Blattes wahren soll. Diese Aufgabe wäre für den Redaktionsstab unmöglich, wollte man sich nicht von vornherein auf gewisse *grundlegende Prinzipien* einigen. Man scheut sich fast, die Binsenwahrheit auszusprechen (aber angesichts der dagegen immer wieder verstoßenden Forderungen aus dem Leserkreis unserer Tageszeitungen ist es leider doch bitter nötig), daß der oberste Grundsatz dieser Art die *Lesbarkeit* des gesamten Blattes für *jeden* kulturell interessierten Zeitgenossen bleiben muß. Die erwähnte Spezialisierung der Tageszeitung darf nicht die Folge haben, daß das Ganze nun in ein Bündel von Fachzeitschriften zerfällt, die nur zufällig in den Spalten einer großen Tageszeitung vereinigt wurden. Es ist vielmehr gerade die Aufgabe unserer großen Tagespresse, den von Natur aus engeren Interessenkreis des einzelnen zu erweitern und diesen einzelnen Leser für Dinge zu interessieren, die außerhalb seines eigenen Berufes liegen. Die moderne Tageszeitung würde ihren ganzen Sinn verlieren, wenn die Spezialisierung darin so weit fortschritte, daß jeder einzelne Teil eben nur noch von demjenigen gelesen werden könnte, der sich mit den darin behandelten Fragen berufsmäßig befaßt. Hier läuft die gar nicht scharf genug zu zeichnende *Trennungslinie zwischen Tages- und Fachpresse*, die niemals ungestraft zu verwischen sein wird.

Für niemand ist diese Erkenntnis so wichtig wie für diejenigen, die in der Tagespresse über Musik schreiben sollen. Und nicht minder wichtig ist sie für diejenigen, die in der Tageszeitung nach musikalischen Nachrichten suchen, in ihr musikalische Interessen und Tagesfragen vertreten und geklärt wissen wollen. Mit vollem Recht verlangt der musikalische Leser der modernen Tageszeitung von seinem Blatt musikalische Erziehung, und mit vollem Recht auch fühlt sich der moderne Musikschriftsteller an der Tageszeitung seinerseits als musikalischer Erzieher des Leserkreises. Über die Art aber, wie eine solche Erziehung in der Tageszeitung zu ermöglichen ist, muß einmal eine gründliche Klärung erzielt werden. Die Aufgaben der Tagespresse auf dem Gebiet der Musikerziehung unseres Volkes sind ohne Zweifel von so außerordentlicher Bedeutung, daß ihnen gar nicht genug ernsteste Beachtung geschenkt werden kann. Es geht deshalb auch nicht an, die immer energischer von seiten der Musikpädagogen erhobenen Forderungen an die Tageszeitung, daß man nämlich ihren engsten Berufsfragen größere Aufmerksamkeit als bisher schenken solle, etwa mit den üblichen Entschuldigungen zu verweigern, die von »Platzmangel« und ähnlichen äußeren Gründen zu künden wissen. Man kann andererseits aber auch die Grenzen dieser musikerzieherischen Aufgaben der Tageszeitung, die leider gerade von Fachleuten nicht immer be-

achtet werden, kurz mit einem einzigen Satz umreißen: Aufgabe der Tagespresse ist es, ihre Leser *zur Musik* zu erziehen, aber es ist nicht ihre Aufgabe, aus diesen Lesern *praktische Musiker* zu machen. Alles, was die Gewinnung einer musikalischen Technik betrifft, alle Artikel über rein methodische Fragen der Musikerziehung gehören nicht in die Tagespresse, sondern haben in der musikalischen Fachpresse den geeigneten Erscheinungsort zu suchen. Man sollte denken, daß über eine derartige grundsätzliche Frage keinerlei Meinungsverschiedenheit bestehen könnte. Aber jeder in der Praxis der Tageszeitung stehende Musikschriftsteller wird aus seinen redaktionellen Erfahrungen das Gegenteil bezeugen müssen. Ein tatsächliches Beispiel aus der Praxis (wirklich ein tatsächliches, nicht etwa mit der Phantasie ersonnenes!) möge schlagartig beleuchten, was in der Verkennung der Aufgaben einer Tageszeitung heute noch möglich ist: Vor einigen Monaten sandte ein jetzt auf einer fernen Südseeinsel wirkender deutscher Musiker und Organist einen ziemlich ausgedehnten Aufsatz an eine große deutsche Tageszeitung mit dem ausdrücklichen Bemerken, daß ihm daran liege, diese Arbeit gerade in der Tagespresse veröffentlicht zu sehen, da sie bei der Wichtigkeit ihres Inhaltes in der Fachpresse von nicht genügend breiten Kreisen beachtet werden würde. Der erste Gedanke des Musikredakteurs, der diesen so weit hergekommenen Aufsatz zu redigieren hatte, war selbstverständlich der, daß es sich bei ihm um folkloristische Untersuchungen handeln würde, für die bei den Lesern einer Tageszeitung jederzeit auf Interesse gerechnet werden darf. Wie groß aber war sein Erstaunen, als er über der umfangreichen Arbeit des in fernen Landen lebenden Kunstgenossen das Thema lesen mußte: »Über einen bisher vernachlässigten Kunstkniff beim Übersetzen des Daumens der linken Hand!« — Es ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß es sich bei diesem krassen Fall um ein ganz besonders intensives Verkennen der musikalischen Aufgaben der Tagespresse handelt. Trotzdem aber könnte ich mit Leichtigkeit noch wenigstens ein Dutzend Beispiele anführen, die ein solches Verkennen nicht minder eindeutig beweisen.

Tatsächlich würde der ganze, jetzt wieder so heftig entbrannte Streit über die musikalischen Pflichten der Tageszeitung sehr schnell geklärt werden, und die verschiedensten Meinungen könnten sich auf einer Linie begegnen, wenn man zunächst einmal das Thema auf die Formel beschränken wollte: *Die Musikerziehung in der Tagespresse.* Wenn man den damit zusammenhängenden Fragenkomplex folgerichtig durchdenkt, scheidet von selbst alles aus, was in der Tagespresse eben auch bei großzügigster Auffassung nicht mehr möglich ist. Man wird den besten Überblick über die tatsächlich verbleibenden Aufgaben der Tagespresse auf musikerzieherischem Gebiet erlangen, wenn man bei diesen Betrachtungen dem Alter des Menschen folgt, der ja das Objekt dieser Erziehung sein soll. Da ergibt sich denn zunächst, daß *das Kind* für die Tageszeitung so ziemlich unerreichbar ist. In dem Alter, in dem unsere Jugend

zur Tageszeitung greift und von ihrem Inhalt mit nennenswertem Interesse Kenntnis nimmt, ist die Entscheidung über ihre musikalische Begabung und ihre Bindung an die Musik in irgendeinem Sinne längst erfolgt. In diesem Zeitpunkt ist der musikalische Elementarunterricht längst beendigt und irgendwelche Aufsätze also, die etwa den ersten Anfänger im Musikunterricht fördern könnten, werden in der Tagespresse gegenstandlos. Der Weg der Tageszeitung zum Kinde in musikerzieherischer Hinsicht führt *über das Elternhaus*, und in dieser Beziehung kann die Tagespresse ihre Aufgabe überhaupt nicht ernst genug nehmen. Die Weckung des Verantwortungsgefühles der Eltern ihren Kindern gegenüber in dem Sinne, daß sie die in jedem Kinde mehr oder weniger vorhandene natürliche musikalische Begabung nicht verkümmern lassen, ist in unseren Tagen um so notwendiger, als der Musikunterricht in der Schule trotz aller erdenklichen darauf verwendeten Mühe und organisatorischen Arbeit noch immer seiner Aufgabe nicht voll gerecht werden kann, dank der sehr bedenklichen Einschränkung der Musikstunden in unseren Schulplänen. Wenn dieses System nicht baldigst eine Abänderung von Grund aus erfährt, so dürfte es überhaupt keinen anderen Weg, der unsere Jugend vor musikalischer Verödung schützt, geben als den, daß sich die Elternhäuser, unabhängig von der Schule, ungleich mehr um die musikalische Ausbildung ihrer Kinder kümmern als früher. An diesem Punkt einzusetzen, die Eltern immer und immer wieder an diese Pflichten zu erinnern, ist eine der wichtigsten mittelbaren musikerzieherischen Aufgaben der Tagespresse. Sie ist aus dieser Grundeinstellung heraus wesentlich an der Erhaltung eines fähigen und innerlich starken Privat-Musiklehrerstandes wie auch an der Popularisierung unserer musikalischen Konservatorien und Hochschulen sowie deren Öffnung auch für Musikbeflissene im Kindesalter stark interessiert und hat hierbei jede Möglichkeit energischer Einwirkung auszunützen, die sich darbietet.

Der Kreis der Aufgaben der Tagespresse erweitert sich beträchtlich, wenn der jugendliche Musikbeflissene dem Kindesalter entwächst und nun also im eigentlichen Sinne Leser der Tageszeitung wird, auf den nunmehr direkt, ohne Vermittlung des Elternhauses, einzuwirken die Möglichkeit besteht. Es handelt sich hier um dieses gefährliche Alter, in dem der Jugendliche sich darüber zu entscheiden hat, in welcher Weise er die freien Stunden, die ihm seine weitere Fortbildung oder auch seine beginnende berufliche Tätigkeit lassen, für sich verwenden soll. Ich kann nicht finden, daß die musikalischen Mitarbeiter unserer Tagespresse sich der Wichtigkeit dieses Augenblicks und insbesondere der Wichtigkeit der Aufgaben, die ihnen in diesem Zeitpunkt zufallen, voll bewußt sind. Es hat wenig Zweck, dauernd über den Niedergang unseres Musiklebens und insbesondere des Konzertwesens zu jammern und Vorwürfe gegen diejenigen zu erheben, die eben für die Musik ganz einfach »nicht da sind«. Richtiger und würdiger ist es vielmehr, im rechten Augenblick der Jugend mit entsprechenden *belehrenden Aufsätzen* klar zu

machen, daß es sehr wohl möglich ist, künstlerische Interessen zu pflegen, auch ohne dabei die viel gepriesene körperliche Ertüchtigung durch den Sport zu vernachlässigen. Es ist eine der wichtigsten Aufgaben der Tagespresse, daß sie die Jugend fortdauernd an das Bestehen wertvoller musikalischer Vereinigungen erinnert, in denen die Möglichkeit besteht, ohne nennenswerte finanzielle Opfer die musikalische Ausbildung auch nach dem Verlassen der Schule und nach der Aufgabe des elementaren Privatmusikunterrichts weiterhin zu betreiben. Dazu wird bei unserer Jugend um so stärkere Neigung vorhanden sein, wenn die Tagespresse einer weiteren musikerzieherischen Pflicht genügt, die darin besteht, den jugendlichen Lesern die besondere Feierlichkeit der Stunde, in der sie Musik hören oder Musik treiben, recht eindringlich vor Augen zu führen. Gerade darin muß sich das Führertum der modernen Tagespresse erweisen, daß sie bei der Behandlung dieser Dinge auch einmal den Mut zur Unpopularität hat, auch einmal gegen den Strom zu schwimmen wagt. Die Mittel der mechanischen Musikerzeugung und Musikübertragung sind heute zu einer Vollkommenheit gelangt, die nur allzu vielen den Gedanken nahelegt, auf eigenes Musizieren zu verzichten und wohl auch noch den Weg ins Opernhaus oder in den Konzertsaal zu sparen. Hier kann die Tagespresse einmal zeigen, ob es ihr mit der Auffassung ihrer erzieherischen Pflicht ernst ist. Immer wieder und wieder ist von ihr darauf hinzuweisen, daß zwischen lebendigem Original und mechanischem Surrogat doch immer noch ein himmelweiter Unterschied bestehen bleibt, daß es keinen wie immer gearteten mechanischen Apparat gibt, der dem Hörer den lebendigen Kunstgenuß oder gar die schöpferische Freude am eigenen Musizieren ersetzen kann. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint die regelmäßige Überwachung des in unseren musikalischen Vereinen Geleisteten mit Rücksicht auf die musikalische Volkserziehung durch die Tageszeitung oft wichtiger als die Auseinandersetzung mit irgendwelchen problematischen Werken der Moderne, die in ihrem artistischen Wert zu verstehen noch nicht ein Tausendstel der Leser einer Tageszeitung überhaupt in der Lage ist.

Damit wären wir bei dem schwierigsten Teil des Kapitels »Musikerziehung durch die Tagespresse« angelangt: bei ihrer Aufgabe als ständige Mittlerin zwischen Werk, Aufführung und Hörer, kurz bei dem, was man gemeinhin unter dem Ausdruck »*Musikkritik*« zusammenzufassen pflegt. Kommt man, wie wir in diesen Betrachtungen, von der Seite der Musikerziehung an diese Fragen heran, so gestaltet sich das Problem trotzdem nicht allzu schwierig. Immer wird derjenige der beste Kritiker in der Tageszeitung sein, der sich bei jeder Zeile, die er schreibt, dessen eingedenk ist, daß sie auch für den letzten Leser seines Blattes noch *lesbar* bleiben, und in irgendeiner Hinsicht *erzieherisch* auf ihn einwirken soll. Der Kritiker, der sich dieser elementaren Grundtatsache bewußt bleibt, wird von vornherein davor bewahrt sein, ins Gebiet rein fachlichen Zankes abzuirren und sich in Einzelheiten zu verlieren, deren

Erörterung *Aufgabe der Fachpresse* ist. Der Leser einer Tageszeitung verlangt von einer Kritik zunächst weiter nichts als eine *Entscheidung* über die Frage: hörenswert oder nicht hörenswert, wozu bei Bühnenwerken noch die zweite Frage tritt: sehenswert oder nicht sehenswert. Er hat zu demjenigen, von dem er diese Entscheidung gefällt wissen will, das Vertrauen, daß dieser seine Entscheidung nach bestem Wissen und Gewissen ausspricht, und er erwartet von dem Beurteiler in der *Tageszeitung* ganz besonders, daß dieser dabei auch an ihn, den Kunstfreund, ohne besondere artistische Einstellung, denkt. Daß besonders diese zweite Forderung heute nur noch von einem ganz verschwindend kleinen Teil der Fachkritik berücksichtigt wird, betrachte ich als einen Hauptgrund für die starke *Vertrauenskrise*, in der sich heute ohne Zweifel die Musikkritik befindet. Ich will nicht so weit gehen, zu behaupten, daß gewisse im Laufe der Geschichte gemachte Erfahrungen, daß nämlich große Kritiker vergangener Zeitläufte mit ihrer Ablehnung des Neuen durch den Gang der Geschichte ins Unrecht gesetzt wurden (das meist zitierte Beispiel hierfür ist Hanslick), für einen doch recht beträchtlichen Teil der Musikkritik unserer Tage den Anlaß gebildet haben, den Urteilsspruch auf »hörenswert« zu fällen, ohne sich dabei im unklaren darüber sein zu können, daß auch das willigste Ohr des artistisch nicht vorgebildeten Zeitgenossen (und insbesondere das Ohr des Durchschnittslesers einer Tageszeitung) dieser Neuheit gegenüber versagen müßte. Es würde um das Ansehen und das Vertrauen, das die Musikkritik der Tageszeitung bei der großen Masse genießt, weit besser stehen, wenn man sich entschließen könnte, den *Trennungsstrich zwischen allgemein verständlichem Musikgut und zwischen den artistischen Künsten aller Richtungen* mit der gerade für den Leser der Tageszeitung außerordentlich wichtigen Deutlichkeit zu ziehen, wenn man, um es mit anderen Worten vielleicht deutlicher zu sagen, endlich klar unterscheiden wollte *zwischen Musik, die zum Hörer spricht und solcher, die das nicht tut und auch gar nicht tun will.*

Eine Bemerkung Paul Hindemiths in seinem Aufsatz »Über Musikkritik« im erwähnten Heft des »Melos« beleuchtet diese Frage mit blendender Helligkeit. Er schreibt, man triebe es heute »noch genau so wie zur Zeit der selig entschlafenen Hermeneutik«. Sind wir wirklich schon so weit, daß man das Lebenswerk *Hermann Kretzschmars* so mit einem Federstrich abtun kann? Wenn Hindemith damit recht hätte, so wäre ich allerdings dafür, daß wir alle die Musikkritik in der Tagespresse bleiben ließen und uns irgendwelche Stellungen auf gut eingesessenen Kontorschemeln suchten. Denn wenn er recht hat, so fällt überhaupt der dankbarste Teil unserer Aufgabe in Fortfall: *die Einführung des Lesers in die Werke der Vergangenheit und Gegenwart.* Es gibt kein betrüblicheres und beschämenderes Zeugnis für die fatale Oberflächlichkeit unserer Zeit als den oben zitierten Ausspruch eines Komponisten, in dem wir eine der stärksten Begabungen, die heute leben, zu erblicken haben. Dabei steht Hindemith mit dieser Ansicht keineswegs allein; die mangelnde Wert-

schätzung des großen Vermächtnisses Hermann Kretzschmars ist vielmehr eine Zeiterscheinung, die man heute in den verschiedensten Lagern antreffen kann. Mit einer unverkennbaren Verächtlichkeit spricht man von einem »Musikführerstil«, vom »Konzertsaal-Baedeker«, und man möchte am liebsten diese Art der *Musikbetrachtung*, die für Hermann Kretzschmar Zeit seines Lebens gleichbedeutend war mit einer von höchster Warte aus betriebenen *Musikerziehung*, vollkommen verschwinden sehen.

Für die Unklarheit und Ungeistigkeit unserer Zeit kann es kein schlimmeres Zeugnis geben als eine derartige Forderung. Man verschließt sich also heute der Einsicht, daß Hermann Kretzschmars Kunst der Hermeneutik, d. h. der Einführung in ein musikalisches Werk mit dem Hilfsmittel der geistigen und gefühlsmäßigen Ausdeutung des rein musikalisch-technischen Geschehens, für keinen anderen Menschen so *unerläßlich notwendig* ist wie für denjenigen, der die Aufgabe hat, die zum erdrückend größten Teil technisch überhaupt nicht vorgebildeten Leser einer Tageszeitung an ein musikalisches Werk heranzuführen. Es nützt einem solchen Leser rein gar nichts, wenn ihm etwa erzählt wird, daß das Werk aus der oder jener Folge von Tonarten und Taktwechseln besteht, oder daß es atonal und ohne Taktstrich geschrieben ist, daß es diese oder jene Instrumentenbesetzung oder sonstige technische Einzelheiten aufweist, von denen er noch nicht einmal die Namen kennt. Nehmen wir einmal als Beispiel den ganz einfachen Fall, der Musikreferent einer Tageszeitung wollte seinen Lesern den formalen Aufbau irgendeines Sonatensatzes klar machen. Sofort stellen sich mit Notwendigkeit Fachausdrücke ein wie etwa Hauptsatz und Seitensatz, Hauptthema und Nebenthema, Durchführung und Reprise. Alle diese Worte sind aber für den Durchschnittsleser der Tageszeitung überhaupt keine Begriffe. Sie liegen ihm so fern wie der Sirius. Was ist die Folge? Meint irgendein verstiegener Idealist vielleicht, daß der Leser sich die Bände eines Musiklexikons mit an den Kaffeetisch nimmt und mit deren Hilfe diese Kritik zu lesen versucht?! In alle Wege nicht! Das einzige, was er tut, ist: schleunigst zum nächsten Artikel in seiner Zeitung überzugehen. Und passiert ihm ähnliches öfter, so liest er im Laufe der Zeit von der Musikkritik überhaupt nur noch die Überschrift und am Ende vielleicht sogar die nicht mehr. Dieser selbe Leser aber ist dem fraglichen Werk mit einem Schlage innerlich näher gebracht und vermag es auf sich wirken zu lassen, ja, er vermag sogar, auch wenn er das Werk nicht gehört hat, eine gewisse Fernwirkung davon zu verspüren, wenn es der Interpret in der Tageszeitung versteht, ihm ein Bild der geistigen Strömung und des Empfindungskomplexes zu entwerfen, aus dem heraus dieses musikalische Gebilde sich losgelöst hat und in dem es wiederum begriffen sein will. Seien wir doch Hermann Kretzschmar in alle Ewigkeit dankbar dafür, daß er uns dieses wunderbare Hilfsmittel, das, wie er uns lehrte, vor Jahrhunderten jedem einzigen Musiker geläufig war, neu gegeben hat und bekennen wir doch endlich einmal, daß dieses Mittel

zu dem wesentlichsten Instrument der Musikwissenschaft geworden ist, das insbesondere die *Tageszeitung* besitzt.
Nun gebe ich zu, daß Hermann Kretzschmars Lehre nicht selten mißverstanden wurde, daß die Anwendung der Hermeneutik Auswüchse gezeitigt hat (und zwar schon zu seinen Lebzeiten), die niemand schärfer und temperamentvoller verurteilte als Hermann Kretzschmar selbst. Ich habe es in der Zeit, als ich ihm als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter dienen durfte, selbst einmal erlebt, daß er die sogenannte »hermeneutische« Arbeit eines seiner ehemaligen Schüler, in der jeder Quint- und Quartschritt, jeder noch so zwangsläufige, aus musikalischen Gründen hingesetzte Akkord irgendwie »ausgedeutet« wurde, mit dem wütenden Ausruf in den Papierkorb schleuderte: »So etwas tut nur ein verrückt gewordener Apothekergehilfe!« Mit diesem Kernspruch könnte man, das weiß ich sehr wohl, auch heute noch eine ganze Reihe hermeneutischer Arbeiten abtun. Aber was wollen alle diese Auswüchse bedeuten gegenüber dem ungeheuren Segen, den die hermeneutische Lehre, richtig angewandt, im letzten Menschenalter *im Dienste wirklicher Musikerziehung breitester Kreise* schon geleistet hat?!
Voraussetzung dabei ist allerdings eines: daß die so in den Kreis der Betrachtung gezogene Kunst auch wirklich einen geistigen und gefühlsmäßigen Gehalt hat, der sich demjenigen erschließt, der das Werk mit offenem Herzen und willigem Ohr auf sich wirken läßt. Wenn uns die Vertreter der neuen Sachlichkeit erklären, daß sie diese Grundeinstellung des musikalischen Werkes überhaupt verneinen und zu jener Art von Musikübung zurückkehren, die Kant gar nicht mit Unrecht in die nächste Nachbarschaft der seinem Gemüt viel Freude verursachenden Wasserkünste stellte, so bin ich allerdings mit Paul Hindemith darüber einig, daß jedes hermeneutische Wort über solche Werke überflüssig ist und daß dann für den Musikreferenten der Tagespresse weiter nichts übrig bleibt als reine Chronistenarbeit, nämlich die Verzeichnung der Tatsache des Erscheinens bzw. der Aufführung des neuen Werkes und der Bericht über dessen Aufnahme durch das Publikum. Sicher ist aber, daß zu der strikten Einhaltung dieses Grundsatzes mehr Selbstdisziplin gehört, als irgendeiner von uns allen jemals aufbringen könnte. Denn einmal haben wir den Glauben, daß auch in dem scheinbar »sachlichsten« Musikstück noch Ausdrucks- und Gefühlswerte leben, die sich mit dem beschreibenden Wort sehr wohl erfassen lassen, und zum anderen drängt es uns eben doch, irgendwie auch über die technische Faktur des Werkes zu sprechen, selbst auf die Gefahr hin, nicht alle Leser der Tageszeitung damit erreichen zu können.
Es ergibt sich aus diesen Momenten heraus eine notwendige *Zweiteilung* der kritischen Wertung eines Werkes in der Tageszeitung. Diese Zweiteilung entsteht dadurch, daß der Kritiker zunächst einmal dem Publikum das klar zu sagen hat, was es von ihm (übrigens mit gutem Recht) erwartet, nämlich, ob er das neue Werk für hörenswert und *in seiner Beziehung zum Publikum* für

zukunftsträchtig hält oder nicht. Erst wenn er diesen an der Tageszeitung wichtigsten Teil seiner Aufgabe erfüllt hat, mag er daran gehen, gewissermaßen in eine »Privatunterhaltung« mit dem Autor darüber einzutreten, wie er zu den technischen Einzelheiten des Werkes steht. In der Praxis bin ich längst dazu übergegangen, diese beiden Teile in der einzelnen Besprechung ziemlich klar voneinander zu trennen. Der Leser einer Tageszeitung weiß auf diese Weise ganz genau, wie weit ihn persönlich die hier niedergelegte *Meinungsäußerung eines einzelnen* (denn etwas anderes kann und wird eine Kritik nie sein) angeht; und ich habe gefunden, daß ihn bei einer solchen reinlichen Scheidung die oben als Privatunterhaltung gekennzeichnete fachliche Auseinandersetzung mit dem Komponisten viel mehr zu fesseln vermag, als wenn beide Teile miteinander vermengt werden und so eigentlich nur dazu dienen, *beide* (wenn ich mich so ausdrücken darf:) *Adressaten der Kritik*, das Publikum sowohl wie den Autor, zu verärgern.
Über die Stellung der Fachkritik gegenüber der *reproduktiven Ausführung* eines Werkes dürfte kaum eine längere Diskussion nötig sein. Der ausführende Künstler erwartet — Gott sei es geklagt! — von der Tageskritik im Grunde weiter nichts als eine gewisse *Reklamewirkung*. Darüber wollen wir uns nichts vormachen! Der tadelnde Kritiker wird ohne weiteres als der persönliche Feind angesehen, der den so heiß ersehnten Aufstieg verhindern will und geschäftsschädigend wirkt. Ich kenne nur ganz wenige, auf dem Gipfel ihres Ruhmes stehende Künstler, die kritischer Meinungsäußerung gegenüber einen gewissen Gleichmut bewahren. Aber auch in diesen Fällen möchte ich nicht ohne weiteres zu behaupten wagen, daß es sich dabei um das Anerkennen der sachlichen Berechtigung einer kritischen Meinungsäußerung handelt, sondern glaube nur an ein gewisses Gefühl des Erhabenseins über die Kritik, des Bewußtseins, daß das Publikum in diesem Stadium der künstlerischen Laufbahn nicht mehr allzu viel darauf gibt. Soll man sich wirklich ernsthaft überlegen, ob diese Einstellung unserer reproduzierenden Künstler der Kritik gegenüber zu bessern sein wird? Ich glaube, jedes Wort darüber wäre zu viel gesprochen. Es bleibt für den Kritiker der Tageszeitung in diesem Punkt nichts anderes zu tun, als sich selbst ständig unter der schärfsten Kontrolle zu halten, sorgsam darüber zu wachen, daß sich kein einziges unsachliches Moment in die eigene, vor der Öffentlichkeit abgegebene kritische Meinungsäußerung einschleicht. Er wird auch dann zwar keineswegs auf eine starke Gegenliebe, aber doch auf die volle Achtung des ausführenden Künstlers rechnen können; und er wird auch ihm gegenüber so weit erzieherisch wirken, als das bei den mancherlei Beschränkungen, die ihm die Tageszeitung als solche auferlegt, überhaupt möglich ist.
Damit ist die letzte große Frage angeschnitten, die im Gesamtkomplex des Themas Musik und Tagespresse ausschlaggebende Bedeutung besitzt: Die Frage nach dem *Wert der Persönlichkeit*, die berufen ist, an dieser verantwortungsreichen Stelle für das Gedeihen der Tonkunst und der praktischen

Musikübung zu wirken. Die richtige Auswahl der musikalischen Mitarbeiter an unseren Tageszeitungen ist für die Entwicklung unseres Musiklebens in seiner Gesamtheit in vielem Sinne genau so wesentlich wie die Besetzung anderer prominenter Stellen im öffentlichen Musikgetriebe. Die musikalische Mitarbeit an einer Tageszeitung setzt eine besondere Begabung voraus, die bei aller Selbstverständlichkeit einer gründlichen Fachausbildung keineswegs identisch mit einer rein technischen Begabung zu musikalisch-artistischer Leistungsfähigkeit zu sein braucht, sondern die ihre eigenen Gesetze in sich trägt. Es ist hocherfreulich, daß unsere musikwissenschaftlichen Seminare an den Universitäten endlich einmal damit beginnen, den Beruf des musikalischen Journalisten als einen vollwertigen anzusehen und infolgedessen besondere Übungen für diejenigen eintreten lassen, die sich diesen als Lebenszweck erwählt haben. Wenn die Presse ihrer hohen musikerzieherischen Aufgabe gerecht werden will, so muß aus den Kreisen ihrer musikalischen Mitarbeiter alles verschwinden, was irgendwie an das harte Bismarckwort von den »verkrachten Existenzen« erinnert. Es müssen Menschen an der musikalischen Presse wirken, die sich der hohen Aufgabe als musikalische Erzieher ihres Leserkreises in jedem Augenblick voll bewußt sind und nicht etwa diesen Beruf *als eine Art Notbehelf* deshalb ergriffen haben, weil ihnen die Betätigung in der musikalischen Praxis Mißerfolge und Enttäuschungen gebracht hat. Wer nicht überzeugt ist, daß ihm hier eine große und würdige Aufgabe erwächst, bei deren Erfüllung er als Musikerzieher der Gesamtheit am gleichen Strang mit dem produzierenden und reproduzierenden Künstler und dem Pädagogen der täglichen Praxis zu ziehen hat, der sollte keine Zeile über Musik in der Presse zu schreiben wagen. Einen wesentlichen Anteil daran, daß alle Mißstände, deren tatsächliches Vorhandensein wir alle sehr schmerzlich empfinden, im Laufe der Zeit beseitigt werden können, hat das *Verlegertum* der deutschen Tagespresse. Wenn man einmal eine zuverlässige Statistik darüber aufstellen wollte, wieviele Stellen es in der deutschen Presse überhaupt für musikalische Mitarbeiter gibt, die es diesen ermöglichen, darauf ihre Existenz zu gründen, so würde man erschrecken. Der Zustand, daß die musikalische Redaktion einer Zeitung und auch die Ausübung der fachlichen Kritik von irgendwelchen, im losen Zusammenhang mit der Kunst stehenden Personen nebenamtlich wahrgenommen werden, ist leider der weitaus häufigere. Ehe hier nicht gründlich Wandel geschaffen wird, ist an eine Besserung der in Frage kommenden Verhältnisse und an eine gründliche und dauernde Abstellung der immer wieder ans Tageslicht kommenden Übelstände im Berufe nicht zu denken. An den deutschen Verlegern ist es, diejenigen, die sie in ihrem Blatte schreiben lassen, mit dem strengsten kritischen Maßstab zu messen, ehe sie den Engagementsvertrag unterschreiben. Die ungeheure Macht, die heute ein an einer von vielen Tausenden gelesenen Tageszeitung schreibender Musikreferent hat, darf nicht Unwürdigen in die Hand gegeben werden.

DER DRITTE FALL WAGNER

VON

HANS SCHNOOR-DRESDEN

Man spricht wieder von einem Fall Wagner. Man meint Nietzsches Fall — Nietzsches Abfall von Wagner. Man meint den Wagnerianer an sich, von heut, von 1929. Aber man spricht vom geschichtlichen Fall Wagner und konstruiert darauf eine neue Theorie.

1929 ist ein Gedächtnisjahr. Vor vierzig Jahren erschien Nietzsches Pamphlet: Der Fall Wagner. Die schöne Flamme ist erkaltet, aber sie zündet noch. Sie entzündet gelegentlich in einem edlen Gefäß echte Liebe. So erwiesen durch eine jüngst erschienene Schrift: »Der Fall Wagner — Eine Revision«. Ihr Verfasser ist *Bernhard Diebold*, ein Mann von »entschiedenem Frisch- und Linksaspekt«, um im Jargon allerletzter Wagner-Kritik zu reden.

Auch Diebold meint den Fall Nietzsche und nimmt entsprechend Kampfstellung. Natürlich jenseits von orthodoxer Dunkelheit — und vollkommen ehrerbietig. Etwa so: »Wagner und Nietzsche: das Plus- und das Minuszeichen vor dem Wertbegriff ihrer Epoche. Eine Auseinandersetzung mit Wagner ist eine Auseinandersetzung mit Nietzsche. Denn Nietzsche sagt, daß der Weg durch Wagner hindurch unerläßlich sei dem Philosophen und Kritiker der Zeit . . . Es hilft nichts, man muß erst Wagnerianer sein . . .« Wir lassen hier schon Diebold in Nietzsche aufgehen.

Es ist ein klingendes, helles Buch. Unter glattem, journalistischem Konzept eine tiefe humanistische Leidenschaft. Gelehrsamkeit in romanisch-kultivierter Form. Bildung in barocker Vielheit, in deutscher Fülle. Und vor allem: ein künstlerisch-fortreißender Zug. Kein Wagnerianer strenger Observanz hat ähnliche Worte von stiller Überschwenglichkeit, niemand einen solchen Glauben an das musikalische Wunder in unserer Zeit. »Ich war in Bayreuth. Es ist unzeitgemäß. Ich weiß. Eben darum war ich in Bayreuth.« So Diebold. So ein Mann, der Wagner im Widerspruch suchte. Und ihn in der Einheit fand.

Aber es ist eine Eigentümlichkeit auch bei Diebold: 1929 ist durch den Gesichtswinkel von 1888 gesehen: Wagner durch Nietzsche. Und 1888 durch 1929: Nietzsche durch Wagner. Es soll eine Revision des berühmten Falles sein. Demnach wird, wenn auch symbolisch, das Schicksal des größten Wagnerianers in das Erlebnis des Menschen von heute eingewoben. Es ist ein Weg von Gipfel zu Gipfel, diese geistige Führung Diebolds, aber ein Weg zwischen doppeltem Weltblick hindurch. »Zwei Pole, durch alle Meridiane unlösbar verbunden.« Ein neuer Fall Wagner-Nietzsche, freilich auch aus so neuem Erleben gestaltet, daß alles, was heute für oder wider die Sache gesprochen wurde, flammend gebrandmarkt ist.

* * *

Vierzig Jahre seit dem Erscheinen jener Schrift, achtzig Jahre seit einem anderen Fall Wagner. Seit jenem wirklichen Fall, der in den Dresdner Kriminalakten steht. Seit jenem Frühlingssturm, der die Lebensfülle von Richard Wagners Werk bloßlegte. Seit den Tagen des Dresdner Maiaufstandes. Seit Wagners gigantischster Lebenskrise. Seit dem Ausbruch seines tiefsten Hasses — seiner tiefsten Liebe. Seit 1849.

Vermutlich wird man dieses Jubiläum vergessen. Wird das Aufflackern aller kühnen romanhaften Erinnerungen an Wagners revolutionäre Rolle unterdrücken — weil die Ideologie von rechts und von links das wahre Wagner-Bild verschoben hat.

Diebold spricht vom Fall Wagner-Nietzsche. Er übersieht die Möglichkeit der schönen arithmetischen Formel, die zwischen 1849 und 1929 just die denkwürdige Zahl 1888 einschaltet. Ohne das Problem ins Spekulative zu verschieben, erwägen wir eine hier möglicherweise vorliegende tiefere Gesetzmäßigkeit: Das Jahr 1888, d. h. Nietzsches Schrift, bezeichnet für uns den bisher größten Fernstand des Zeitmenschen vom Ideenmenschen Wagner. Die Gegenwart, hell erleuchtet durch so reine Bekenntnisse wie sie Diebold gibt, ist nicht nur der Idee des Wagnerschen Werkes, sondern auch ihrem sachlichen Kern wieder wesentlich nahe gerückt. Wie sie sich im politischen Erleben und Verstehen wieder mit Zeitströmungen aus der ersten, urproduktiven Wachstumsperiode Wagners berührt, so steht sie vor einer Wende in der Gesamtwertung der menschlich-künstlerisch-kulturellen Erscheinung Richard Wagners.

* * *

Eine sachlich-dokumentarische Arbeit fällt, komplementär zu Diebolds Schrift und höchst bedeutsam, in unsere Zeit. Es ist das Buch: »Richard Wagners Verbannung und Rückkehr 1849—1862« vom Direktor des Sächsischen Hauptstaatsarchivs in Dresden, *Woldemar Lippert* (1927 im Verlag Paul Aretz). Es ist ein Buch, das man nur erschüttert weglegen kann. Es zeigt Wagner im entmenschenden Kampfe mit dem Dämon seiner politischen Vergangenheit. Ein Buch, das gar nicht dazu angetan ist, Sympathien für den politischen Flüchtling zu wecken oder Antipathien gegen jene, die Herr über Wagners Schicksal waren, und denen es schwer genug angekommen sein mag, diese Rolle zwischen staatspolitischer Opportunität und menschlichem Gewissen richtig zu Ende zu spielen. Es ist ein Buch, das die Aufrichtigkeit, in der es geschrieben ist, von einem gewissen Standpunkt, der nicht unserer sein kann, bereuen läßt — denn es ist die Zerstörung der Legende vom politischen Reaktionär Wagner. Es beweist — ohne es beweisen zu wollen, und das ist das Schöne! —, daß in Wagner zeitlebens ein proletarischer Funke, ein düster verhaltenes Rebellentum geglommen hat — Wesenselemente, die einzig gewisse blutmäßige Aufwallungen gegen eine konstruiert sittliche Welt in seinen späteren Werken und Schriften erklärlich erscheinen lassen. Daß das Sinn-

liche, Heidnische eines Tannhäuser heute wieder aus den Formen großartiger menschlicher Visionen zu uns spricht, das ist jenem dämonisch-egoistischen Urtrieb Wagners zu danken, den keine Demut vor weltlichen Kronen, keine opportunistisch gefärbte Freundschaft mit den Großen der Welt, keine Altersresignation hat schwächen können.
Wie Bayreuth noch zuletzt aus der revolutionären Gesinnung der Dresdner Zeit keimt, wie Parsifal im Tannhäuser verwurzelt ist — so beruft sich die Wagner-Erkenntnis und Wagner-Verehrung von heute auf Tatzeugnisse, die aus achtzigjähriger Vergangenheit gigantisch neu ins Bewußtsein unserer Zeit wachsen. Der dritte Fall Wagner, aus Phantasie und Dokument geformt, berührt die Lebensfragen der gegenwärtigen Menschheit.

DER NEUE KUNSTTANZ ALS GEISTESGESCHICHTLICHES PHÄNOMEN

VON

WERNER DANCKERT-JENA

Pilzgleich wächst die neue Tanzkunst des Abendlandes an vielen Stellen zugleich rasch empor. Wenn sie mehr bedeutet als eine zufällige, flüchtige Mode, so muß sie mit übergreifenden geistesgeschichtlichen Kräften im Bunde sein.
Die Deutung kann nicht schwer fallen. Ihre Gebärdensprache verkündet es ebenso eindringlich wie die programmatischen Erklärungen der theoretischen Wortführer, daß es sich im wesentlichen um ein Gebilde handelt, das *expressionistischen* und »*lebensphilosophischen*« Regungen entsprungen ist. Befreiung der Triebschicht von den Zwängen einer erstarrten Konvention, Lockerung und Lösung der im Rationalismus verkümmerten Vitalsphäre heißt ihre geschichtliche Funktion.[1]) Sicherlich keines der schlechtesten Ziele. Aber was kommt danach? Wird man die Kraft haben, geistige Bindungen wiederaufzunehmen, um das Chaos der entfesselten Impulse zur *Gestaltung* zu bändigen? Oder bleibt es bei einem epigonalen Expressionismus, einem anspruchsvollen Kunstgewerbe?
Von der Wiederentdeckung des »Dämonischen«, von der Heiligung der Triebgewalten spricht Laban, puren Expressionismus in tänzerischer Form vermittelt heute noch die Wigmann-Schule[2]) und Rudolf Bode bekennt sich offen zur lebensphilosophischen Ideologie von Klages.[3]) Wie bekannt, vermischt

[1]) Vgl. Rudolf v. Laban: Gymnastik und Tanz, Oldenburg 1926, S. 140 und Rudolf Bode: Rhythmus und Körpererziehung, Jena 1923, S. 7 ff.
[2]) H. W. Fischer nennt den Wigman-Tanz Magie: »... immer wieder spürt man die Nähe einer großen Beschwörung«. (Das neue Tanzbuch, München 1924, S. 75.)
[3]) A. a. O., S. 2, 26 ff.

sich in ihr Richtiges mit Falschem. Der Rhythmus als ein Fließendes, Ungeteiltes, Kontinuierliches wird wiederentdeckt,[1]) zugleich aber als das *vitale* Prinzip schlechthin betrachtet.[2]) Ihm gegenüber steht nach Bode der Takt, die Regel, die Ordnung, das Gesetz des Rationalen, das »geistige Prinzip«.[3]) Wie bei Klages selbst, so wird auch hier das Geistige in voreiliger Verallgemeinerung als das Trennende, Begrenzende, Hemmende empfunden: »Behält der Rhythmus die Oberhand, so entsteht jenes Eigentümliche, das wir Stil nennen. Siegt aber das geistig-metrische Prinzip (der häufigere Fall), so stirbt der Rhythmus, an seine Stelle tritt der — Automatismus«.[4])

Es ist kaum abzuleugnen, daß hinter all dem gewisse metaphysische Sehnsüchte als leitende Impulse sich verbergen. Die Wiederentdeckung des rhythmischen Kontinuums, die Verbannung des Akzentes, »der Willensakt« ist,[5]) der Gedanke, Bewegung nicht zellenhaft zu disziplinieren, sondern aus der »Bewegungstotalität des Körpers«, aus der »körperlich-seelischen Einheit«[6]) heraus fließen zu lassen: all das geht in gleicher Richtung. Des »Kosmischen« möchte man sich (wie im Expressionismus!) versichern; als höchstes Wunschziel schwebt darum vielen Anhängern der neuen Tanzkunst ein großartiges »kultisches« Tanzmysterium vor. »Was wir suchen, ist . . . eine Synthese von Kult- und Arbeitsbewegung« schreibt Bode.[7]) »Die Kultgemeinschaft ist die Trägerin einer Religion der Arbeit, die für den Menschen der nördlichen Zone die natürliche Kultform ist.« Ähnlich Laban: »Wenn ich heute von religiöser Tanzkunst oder kultischer Tanzkunst spreche, so denke ich dabei an diesen letzteren Teil der Kunstmitwirkung im freien Gotteserlebnis unserer Zeit. Diesem Drang entspringen, und diesem Zwecke scheint eine ganze Reihe von Gruppenschöpfungen moderner Tanzkomponisten dienen zu wollen.«[8]) Bei beiden Autoren verbinden sich diese »kultischen« und »Gemeinschafts-Ideen« mit seltsamen Wertschätzungen des Massenhaften, Quantitativen: ». . . aller Rhythmus ist letzthin ein Massenerlebnis. Je mehr Masse im Rhythmus

[1]) A. a. O., S. 23 ff.

[2]) Rhythmus ist »nichts anderes als die vital-seelische Ausdrucksform des Lebens selbst« und damit wird »die neue Gymnastik ohne weiteres aus bloßer Körpergymnastik zur Ausdrucksgymnastik, zum Ausdruck eines Innerlichen« lehrt Else Stroh, die damit zugleich ein Bekenntnis zum »Dionysischen« verbindet (Tanz und Gymnastik. In: Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur. 14. Jg. 1922/23, Jena 1922, S. 142 ff.).

[3]) Bode, a. a. O., S. 26.

[4]) Bode, a. a. O., S. 35.

[5]) Bode, a. a. O., S. 43.

[6]) Bode, a. a. O., S. 46.

[7]) Bode, a. a. O., S. 16.

[8]) Laban, a. a. O., S. 11. — H. W. Fischer (Das neue Tanzbuch, München 1924, S. 7 ff.) wirft die berechtigte Gegenfrage auf: »Aber wie soll das geschehen, wenn der Glaube fehlt, der die selbstverständliche Voraussetzung jedes Kults ist?« — Die umfassendste Kritik dieser Strebungen verdanken wir P. Tillich, der sich folgendermaßen über die »metaphysischen« Impulse des neuen Tanzes äußert: »Das alles ist in den Anfängen, und es würde sofort aufs schwerste gefährdet werden, wenn es von sich aus versuchen würde, Kultus im engeren Sinne zu schaffen. Und dieser Satz gilt für die ganze Sphäre der bildenden Kunst. Sie kann vorhandenen metaphysischen Gehalt zum Ausdruck bringen, aber sie kann nicht selbst welchen schaffen. Es ist die Unzulänglichkeit aller falschen Romantik im Künstlerischen, Wissenschaftlichen und Sozialen, daß sie von der Form her den unbedingten Gehalt herbeizwingen, d. h. aber die Ewigkeit durch eine Bewegung in der Zeit fassen und fixieren will.« (Die religiöse Lage der Gegenwart, Berlin 1926, S. 55.)

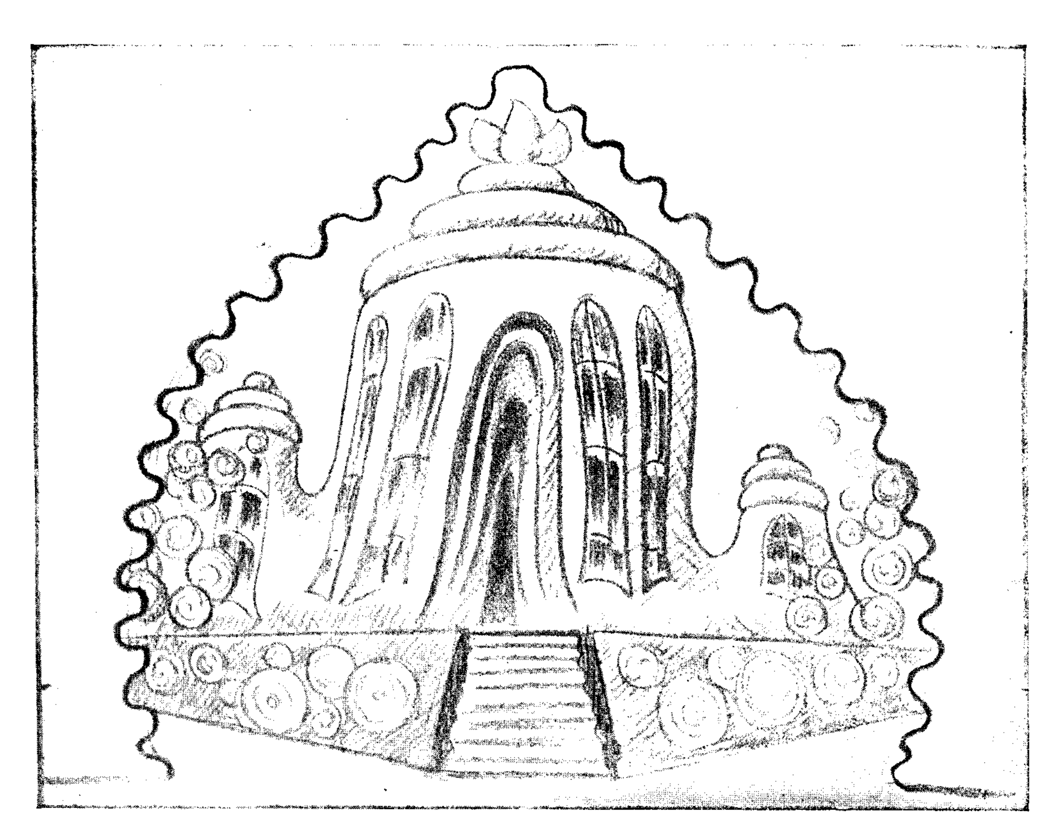
schwingt, um so größer die Berührungsfläche mit dem kosmischen Lebensrhythmus (!), um so geringer die Möglichkeit, diesen Massenschwung in den Dienst des metrischen, d. h. messenden Intellekts zu zwingen.«[1])

Die Wirklichkeit deckt sich indessen keineswegs mit dem ästhetischen Räsonnement. In allen bekannten Schulen herrschen heute verhältnismäßig grobe, enthemmte und wenig gestaltete Bewegungen vor, ein ungeistiger Kult des Nurvitalen, eine Lockerung, die vielfach bloß die Kehrseite einer geheimen (seelischen) Verkrampfung zu bilden scheint.[2]) Dies alles mag kulturhistorisch begreiflich erscheinen als Abwehrreaktion auf die mannigfachen Zwänge unseres zivilisatorischen Daseins; die kulturelle Funktion des neuen Tanzes bestünde demnach vorwiegend darin, eine Art Sicherheitsventil für die Überrationalisierung und die damit zusammenhängende seelische Bedrückung des heutigen Menschentums zu gewähren. Das mag von der »hygienischen« Seite aus gesehen viel bedeuten: *künstlerisch* bleibt es belanglos, solange der *Stil* fehlt (der nur aus tieferen metaphysischen Bindungen hervorgehen könnte, und also vorerst sicherlich nicht als ein »Massenereignis« sich kundgeben wird).

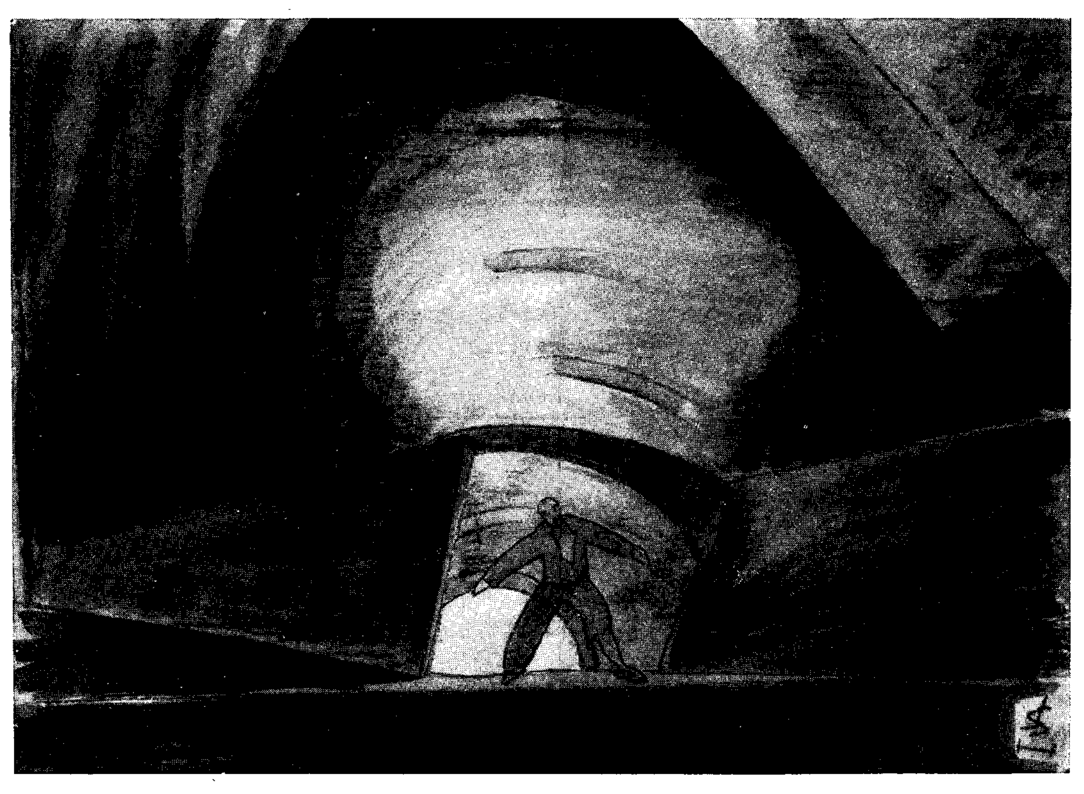
Wenn daher Laban und andere die größten Hoffnungen auf den »von Laien ausgeübten Kunsttanz« setzen, der dazu bestimmt sei, »den früheren Volks- und Gesellschaftstanz zu verdrängen,«[3]) so muß dies als eine völlige Verkennung unserer kulturellen Lage angesehen werden. All diese Bestrebungen, eine Alfresko-Tanzkunst mit großen »Bewegungschören« nach primitiven Mustern ins Abendland zu überpflanzen, sind durchaus utopisch in einem Zeitalter, das alle übrigen Künste von nennenswerter geistiger Bedeutsamkeit längst zum »Kammerstil« bekehrt hat.[4]) Monumentalität ist heute gleichbedeutend mit Dilettantismus im schlechten Sinne, und wenn der Kunsttanz nach Mitteln und Wegen sucht, seinen heutigen blinden Dynamismus zu überwinden, sich zu vergeistigen, so bietet sich nur die Richtung des Kammertanzes als zukunftverheißende Möglichkeit.

Genau wie im bildnerischen Expressionismus erträumt man auch im neuen Tanze eine von allem Gegenständlichen entbundene Kunst, »Körper gewordene Musik, bewegte Architektur«.[5]) Die Tänze sollen nichts bedeuten, nichts erzählen und nichts abbilden; pantomimische Geschehnisse gelten vielfach als Naturalismen. Die Impulse, die hier wirksam sind, entstammen nur zum Teil der expressionistischen Erlebnisästhetik und ihrem schrankenlosen Bedürfnis nach Entäußerung. Zum anderen Teil münden sie ein in jenen heute viel ver-

[1]) Bode, a. a. O., S. 44.
[2]) In einem bemerkenswerten Aufsatz über den neuen Tanz (Das Gesicht des Jahrhunderts, Stuttgart 1923, S. 199) spricht Frank Thieß von der Entfesselung eines »hemmungslosen Trieblebens, dem aber kein hemmungsloses Schöpfertum grenzbildend zur Seite steht«.
[3]) Laban, a. a. O., S. 136.
[4]) In der kleinen Flugschrift »Vom Sinn der Bewegungschöre« räumt Laban selbst ein, daß tänzerische Kultformen gegenwärtig fehl am Ort seien; er bekennt sich daher in diesem Zusammenhang ausdrücklich zu frei-artistischen Formen — »kulturell-künstlerisch« nennt er sie —, vergleichbar der eigenständigen Kunstmusik im Konzertbetriebe des 19. Jahrhunderts.
[5]) John Schikowski: Der neue Tanz, Berlin o. J., S. 20.



Julius Weismann, »Traumspiel«, Das wachsende Schloß
Dekorations-Entwurf von Johannes Schröder

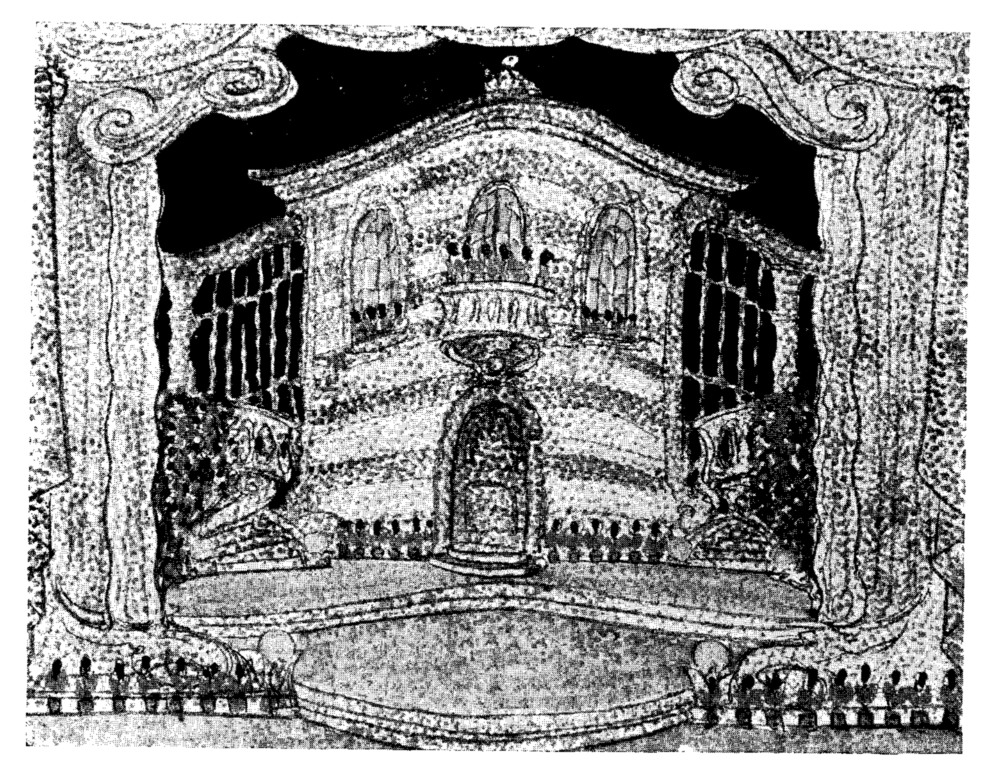


Arnold Schönberg, »Die glückliche Hand«
Dekorations-Entwurf von Johannes Schröder

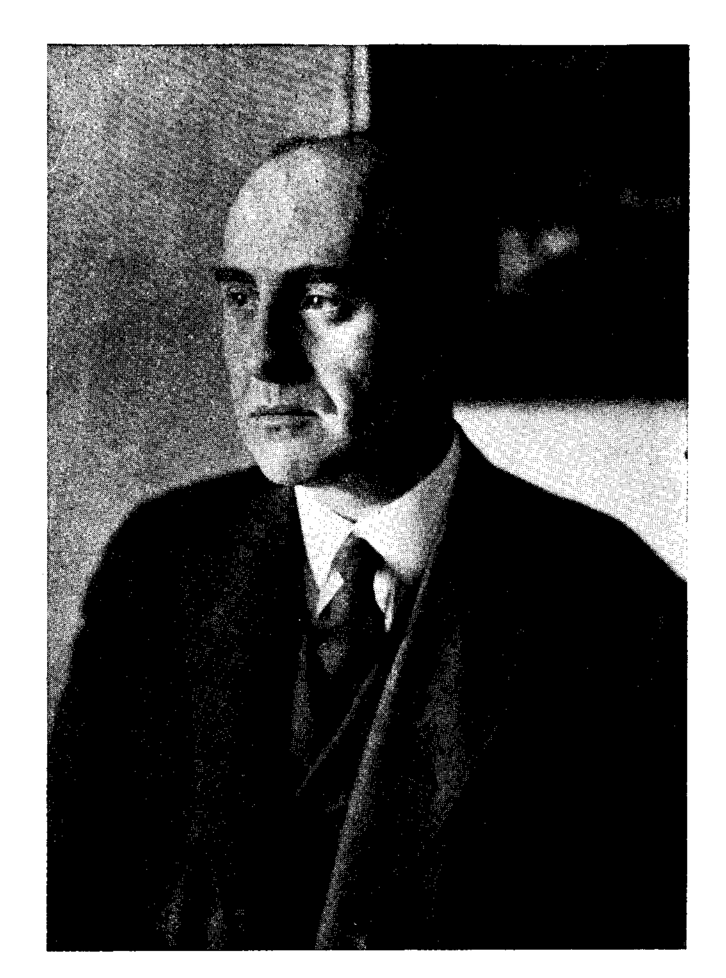
Vom 59. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1929 in Duisburg



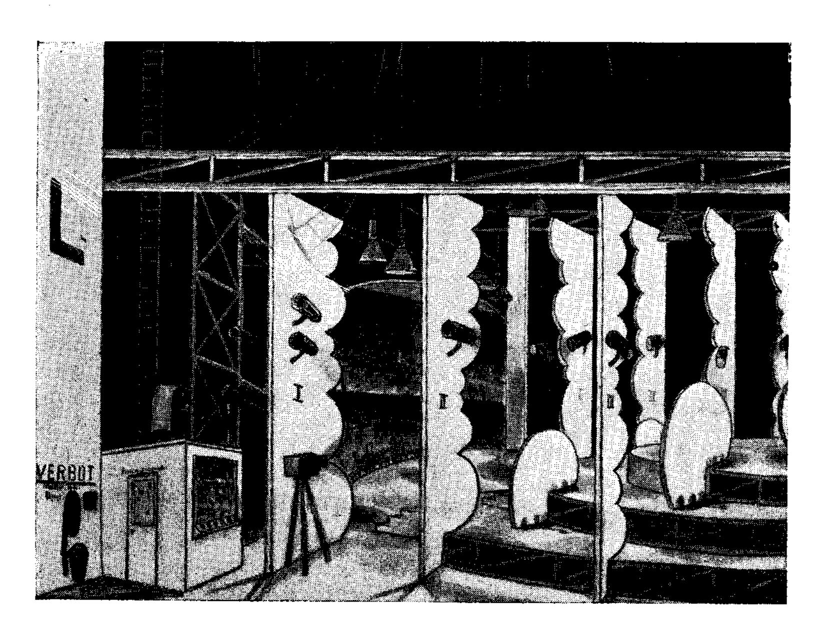
Hellmut Gropp.



Hellmut Gropp, »George Dandin«. — Dekorations-Entwurf von Johannes Schröder

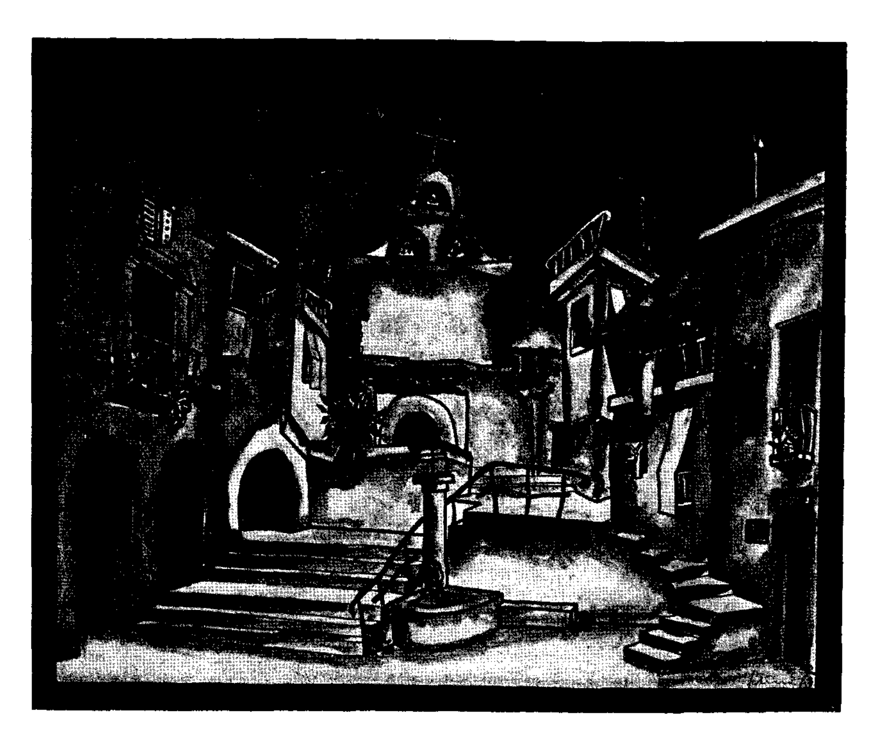


Max Brand

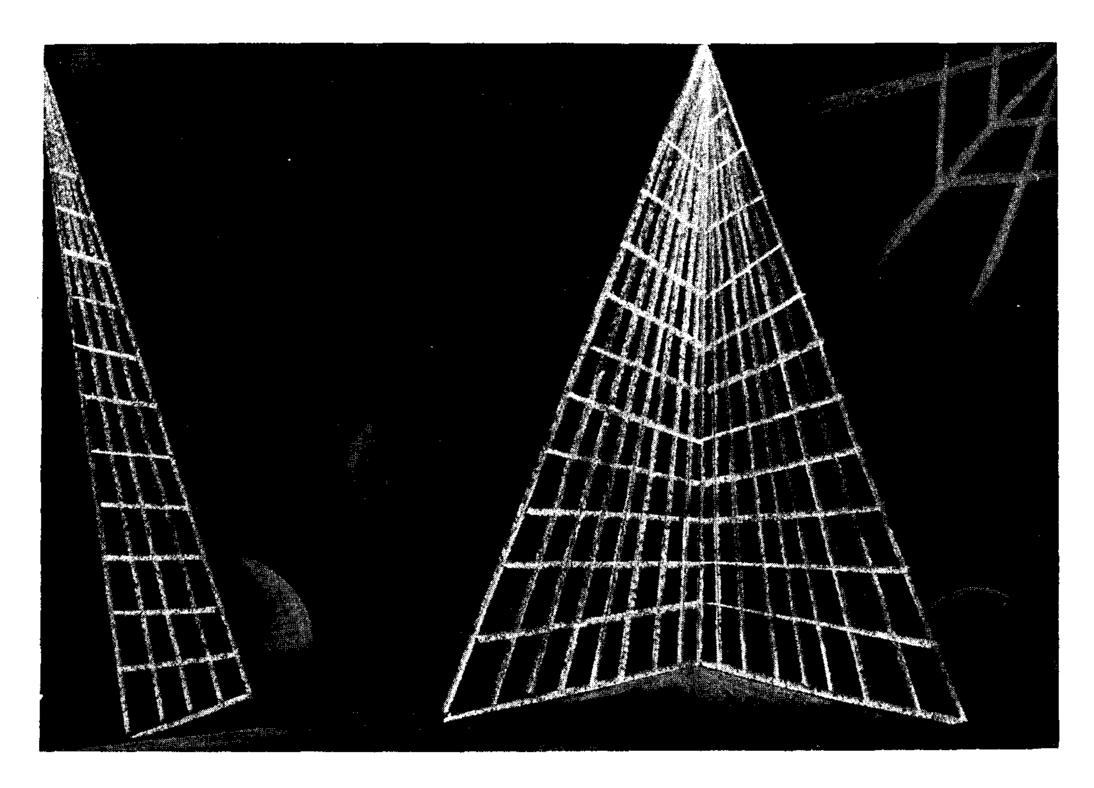


Max Brand, »Maschinist Hopkins«
3. Bild »Hinter den Kulissen eines Theaters«
Dekorations-Entwurf von Johannes Schröder

Vom 59. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1929 in Duisburg



Paul Strüver, »Dianas Hochzeit«
Dekorations-Entwurf von Julius Schmitz-Bous



Heinz Tiessen, »Salambo« (2. Bild)
Dekorations-Entwurf von Johannes Schröder

Vom 59. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1929 in Duisburg

breiteten Kult des »Abstrakten«, der geometrisch stilisierten Formen im Sinne des Kubismus. Die folgerichtige Durchführung dieser Ideen zeigen z. B. Schlemmers Bauhaustänze, die den menschlichen Körper so gut wie völlig ausschalten zugunsten bewegter Farbformen, tanzender Würfel, Kegel, Kugeln und daraus zusammengestellter Formaggregate.

Es bleibt indessen sehr zu bezweifeln, ob die phänomenologische Struktur der Tanzkunst derartige Purifikationsakte überhaupt zuläßt. Zeigt nicht das Beispiel der Malerei zur Genüge, daß das freie, gegenstandlose Kräftespiel der »absoluten« Musik einen einzigartigen günstigen Idealfall darstellt, dem bedingungslos nachzustreben den übrigen Künsten kaum empfohlen werden könnte? Beweist nicht allein schon der große Kunst- und Kulttanz des Ostens (Indien, Japan, Java), daß sich die Pflege der feinsten tektonischen Werte sehr wohl mit dem Stützwerk einer mythischen oder symbolischen »Handlung« zu verbinden vermag, ohne daß jene Kräftewelt hierdurch Schaden erlitte? Es wird Sache der kommenden Generationen sein, diese Einsicht zu verwirklichen.[1])

Vielleicht wird dann auch die *Musik*, die jetzt großenteils verbannt oder auf die Funktion primitiver, geräuschartiger Begleitakzente bewußt herabgedrückt worden ist, Gelegenheit finden, ihren alten Bund mit der Tanzkunst zu erneuern. Von der älteren, dem Expressionismus verhafteten Generation der Tanzenden wird allerdings hierbei wenig zu erhoffen sein, denn ihr Verhältnis zur Musik erschöpft sich ganz offensichtlich in einem nur oberflächlich verhüllten Naturalismus. Fast immer besteht der Musiktanz unserer Tage —gleichviel ob alte oder neue Musik als Vorbild dient — in der detaillierten Kopie, der äußerlichen Nachahmung gewisser sinnfälliger musikalischer Erscheinungsformen (etwa des Auf und Ab der melodischen Bewegung), nicht aber in einer adäquaten Beziehung des choreographischen Teils zu den tiefer liegenden musikalischen *Kräften* selbst. Musik und Tanz bilden mit anderen Worten keine vorgegebene Einheit, innerhalb welcher jede der beiden Sphären bestimmte, d. h. aber *verschiedenartige* Funktionen erfüllt, sondern das Endergebnis bleibt eine Art »Übersetzertätigkeit«, die künstlerisch sinnlose Verdopplung eines musikalischen Ereignisses im Bereiche des Sichtbaren.[2])

Daß die Dinge so liegen, kann aber auch gar nicht wundernehmen, wenn man bedenkt, daß eine originale, stilvolle zeitgenössische *Tanzmusik* durchaus

[1]) Den klarsten Hinweis auf den Wert gegenständlicher Bindungen gibt H. W. Fischer (Das neue Tanzbuch, München 1924, S. 94): »Der absolute Tanz mag Musik, Handlung, Gedankeninhalte, Affekte entbehren können. Bedarf man aber dieser Hilfen, so haben sie Eigenrechte, die man nicht ungestraft verletzt. Und es ist ja auch nicht einzusehen, warum eine bedeutende Musik weniger tänzerisch sein sollte als eine zusammengestoppelte, eine klare Handlung weniger als eine vernebelte, ein Glaube weniger als eine Geste, Gefühlsfülle weniger als Gefühlskargheit.«

[2]) »Als man inne geworden war, daß Tanz Ausdrucksbewegung des gesamten Körpers sei, kam man ganz folgerichtig zu einem neuen Verhältnis zur Musik ... Man versuchte, die inhaltlich verschiedenartigen Musiktakte auch durch äußerlich verschieden geartete Körperbewegungen auszudrücken. Man hatte sich in diesem Bestreben, die Musik körperlich zu interpretieren, bewußt in ein größeres Abhängigkeitsverhältnis zur Musik gegeben als es bisher der Fall war.« (Fritz Böhme: Vom musiklosen Tanz, Leipzig 1921, S. 9.)

fehlt, so daß der Tänzer, will er nicht zu den verkrampften Tanzpantomimen des musikalischen Expressionismus und Nachexpressionismus greifen, sich gezwungen sieht, vorwiegend ältere, absolute Kunstmusik in der erwähnten Art zu vergewaltigen.[1]) Es wäre indessen höchst ungerecht, die Schuld an dieser Lücke einseitig den Musikschaffenden unserer Tage zumessen zu wollen. Es bedarf vielmehr einer Überwindung und Bändigung des Amorphen, des blinden Entäußerungsdranges in *beiden Lagern*, es bedarf des einheitgebenden *Stiles*, der heutigen Tages, in einem Zeitalter der aufgehobenen, zersetzten Konventionen, sicherlich keine dumpfe Massenangelegenheit bedeuten kann, sondern im besten und höchsten Falle das gemeinsame Besitztum kleiner Kreise von »Kennern und Liebhabern«.

PATHOLOGISCHE ERSCHEINUNGEN AUF DEM GEBIET DES MUSIKALISCHEN HÖRENS

VON

ALBERT MAECKLENBURG-DANZIG-LANGFUHR

Eine der unerläßlichsten Voraussetzungen für die musikalische Rezeption ist das musikalische Hören. Dieses hat seine naturgemäße Basis in einer *normalen* Beschaffenheit des Ohres. Ist der Gehörapparat z. B. durch Otosklerose krankhaft affiziert, muß die Musikalität ungünstig beeinflußt werden. Wenn u. a. eine eigenartige Gehörstörung darin besteht, daß der Gehörkranke auf beiden Ohren *dieselben* Töne *verschieden* hört oder das Erklingen von *mehreren* Tönen vernimmt, obwohl *nur ein* Ton hervorgebracht wird, oder wenn das »Nachhören« Platz greift, wobei in das kranke Ohr der erregte Ton später eintritt als in das gesunde, so muß doch das Instrument des Musikers, das *musikalische* Gehör, in seiner Leistungsfähigkeit ernstlich beeinträchtigt werden. Experimentelle Untersuchungen pathologischer Gehörphänomene haben nun neuerdings Resultate gezeitigt, mit denen die Experimentatoren hinter die bisherige Sicherheit obiger Annahme in mancher Beziehung ein Fragezeichen machen wollen. Man hat aus pathologischen Erscheinungen an Versuchspersonen sogar eine *neue* Lehre über das musikalische Hören experimentell abgeleitet, die nicht in der Form einer Hypothese, sondern als *Tatsache* auftreten will — eine Lehre, die, pochend auf die Unabweisbarkeit psychologisch-experimenteller Ergebnisse, den Anspruch erhebt, für eine neue, musikalische Auffassung von den Tonempfindungen von fundamentaler Bedeutung zu sein. Ob man auf dem rechten Wege ist, pathologische Gehörphänomene als einziges Kriterium für eine neue Begründung der Ton-

[1]) Vgl. F. Böhme, a. a. O., S. 14 ff.

empfindungslehre gelten zu lassen, respektive ihnen in ihrer Wertung einen Vorzug zu geben — vor den normalen Gehörerscheinungen, wollen wir dahingestellt sein lassen. Ehe ich auf die intendierte neue Fundamentierung der Tonempfindungslehre kurz eingehe, möchte ich zunächst einzelne typische pathologische Erscheinungen in kurzer Charakteristik auf Grund der neueren Literatur in Betracht ziehen. Eigene, sowie die Erfahrungen *anderer* Experimentatoren liegen hier zugrunde. Die oben erwähnten Beispiele von Gehörstörungen sind *rein klinisch*-pathologischer Natur —, hier handelt es sich um in *musikalischer* Beziehung pathologische Fälle.

1. Die Methode *sukzessiver* Vergleichung zweier Töne zum Zwecke der Feststellung der Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen verdient den Vorzug vor derjenigen, die hier mit zwei *gleichzeitig* erklingenden Tönen*) operiert. Von fünfzig Schulkindern einer Singklasse z. B. konnten nach meinen Experimenten bei zwei sukzessive dargebotenen Tönen vierzig angeben, welcher der zwei Töne der höhere, welcher der tiefere sei. Die Töne waren a) eine große Terz, b) eine kleine Terz, c) eine große Sekunde, d) eine kleine Sekunde von einander entfernt. Bei zehn Kindern haperte es (besonders bei der kleinen Sekunde). Individuelle Verschiedenheiten treten in dieser Hinsicht genugsam auf, niemand wird aber, wenn er auch sonst im Zweifel darüber sein mag, wo hier die Grenze für ein *normales* Hören**) zu ziehen sei, es in Abrede stellen, daß das Beispiel, das der in der physiologischen Optik bekannte Physiker Artur König bot, der erst zwei Töne unterscheiden konnte, wenn ihre Distanz mindestens eine *Quart* betrug, als ein pathologisch abnormes zu bezeichnen ist.

2. Als weiteren typischen Fall einer pathologischen Gehörabnormalität haben wir die Tatsache zu bezeichnen, daß nicht selten Personen es an der reinen Wiedergabe eines akustisch normal aufgefaßten Tons durch ihre *Stimme* fehlen lassen. Haecker und Ziehen erwähnen in der Abhandlung über die Erblichkeit der musikalischen Begabung (vgl. Zeitschrift für Psychologie Bd. 90, S. 233 ff.) eine Reihe von frappanten Fällen, in denen dieses pathologische Phänomen an vielen Versuchspersonen zum auffallenden Ausdruck kommt. Zum Beispiel für den Fall 904: »Detoniert beim Singen, ist aber bei anderen empfindlich beim Hören«. Wenn als das *Normale* das reine Nachsingen eines klar aufgefaßten Tones nach den Grundsätzen der allgemeinen Erfahrung anzusehen ist, so muß dieser Defekt den Charakter des Anormalen haben. Er umfaßt sogar häufig solche, die mit dem absoluten Tongedächtnis begabt sind.***)

*) Für die gleiche oder ungleiche Höhe von zwei gleichzeitig erklingenden Tönen gibt das Auftreten von Schwebungen ein die Unterschiedsempfindlichkeit erleichterndes Kriterium ab. Das Ohr gewöhnt sich nach kurzer Übung an das Wahrnehmen von Schwebungen. Da aber mit dem Achten auf letztere (eine Nebenerscheinung) bei experimentellen Untersuchungen ein neuer Faktor in Rechnung gestellt wird, wird eine direkte Feststellung des Unterschieds der Tonhöhe bei zwei Tönen nicht geleistet.

**) Die Gehörleistung ist normal, wenn eine Person z. B. bei sukzessivem c^1 und c^2 ihre Identität und Entfernung von einer Oktave erkennt.

***) Sehr häufig ist die Fähigkeit, gehörte Töne absolut zu erkennen, mit der anderen, einen geforderten Ton durch Pfeifen oder Singen hervorzubringen, verbunden.

Diese Klasse bezeichnet 1) einen angeschlagenen Ton sofort instinktiv nach der Tonhöhe, fordert man sie aber 2) auf, zum Beispiel: Singen Sie fis! versagen sie. Bei diesen Versuchen muß eine Weile nach dem ersten verstreichen, oder man muß fremde Akkorde dazwischen spielen, damit sich im Gedächtnis das Bild des ersten angeschlagenen Tons verwischt, und bei solchen, deren Gehör zwei Komponenten besitzt — die relative und die absolute — (die sich keineswegs immer das Gleichgewicht zu halten brauchen), also zum Beispiel auf Grund des *relativen* Gehörs, d. h. der zweiten bei ihnen manchmal stärkeren Komponente nicht eine Beziehung von Tönen in Kraft tritt, die sich als Aushilfsstütze zur Lösung der zweiten Aufgabe erweist. Eingehende Versuche haben aber ergeben, daß selbst in dem Fall, daß der Versuchsleiter Gelegenheit dazu gibt, daß die relative Tonbeziehung bei absolut-relativ Hörenden in Wirksamkeit treten kann, doch die mit dieser Art von Gehör (von doppeltem Komponentencharakter) begabte Versuchsperson die Aufgabe 2 nicht lösen kann! — Trotz des Wissens oder des inneren Fühlens des Intervalls, des Tonunterschiedes von Versuch 1 und 2. — Wir fragen uns, wie diese pathologische Erscheinung, die das Erstaunen manches psychologisch denkenden und empfindenden Musikers erregt hat, zu erklären ist. Es ist uns zwar bekannt, daß der Komplex der Tonempfindungen und ihrer *Äußerungen* im Grunde auf physikalisch-physiologischen Vorgängen beruht, aber für alles, was mit diesen geheimnisvollen Vorgängen auf dem Gebiet der Sinnesphysiologie in Beziehung steht, sind noch nicht eindeutige, von Hypothesen freie Erklärungen aufgefunden; das meiste ist in mysteriöses Dunkel gehüllt und wird es bleiben. Wir können nicht in unser Inneres hineinsehen, nicht die Vibrationen der eigenen Gehirnteile wahrnehmen, wenn wir musikalische Eindrücke empfangen. Diese höhere Art von Röntgenphotographie muß erst gefunden werden! Aber auf Grund der neuesten Forschungen läßt sich darüber folgendes sagen: das Normale der Verbindung der gehörlichen Auffassung eines Tons mit der Fähigkeit seiner *stimmlichen* Wiedergabe wird durch die Annahme faßlich gemacht, daß eine sehr enge Korrelation zwischen dem sensoriellen, hier akustischen Zentrum der Großhirnrinde und dem motorischen, hier dem »Phonationszentrum« herrscht. Die sehr gewöhnliche enge Verbindung dieser Zentren wird 1) durch experimentell-physiologische Tatsachen, aber auch 2) durch Daten aus der Entwicklungsgeschichte des Gehirns erhärtet. Ad 1) Exstirpiert man zum Beispiel die Hörsphäre bei einem Hunde, bleibt das Bellen aus. Ad 2) dem Anatomen wird hier die Abhängigkeit der Entwicklung des Brocaschen Zentrums von dem Wernickeschen Zentrum einfallen. Die primäre Anlage des motorischen Zentrums ist für das Maß der motorischen Leistung wohl mitbestimmend, aber es ist auf die sensorielle Anleitung angewiesen; es liegt in der Art der Anlage des motorischen Zentrums, die sensorische Anregung in schwächerem oder stärkerem Grade zu realisieren. Nun ist einwandfrei festgestellt, daß die sensorielle Kom-

ponente gut, die motorische in ein- und demselben Fall *schlecht* entwickelt, respektive in ihrer Funktion gehemmt sein kann, während das umgekehrte Verhältnis *nicht* beobachtet worden ist. Dies letztere stimmt auch mit der Wahrnehmung zusammen, daß diejenigen absoluten Hörer, die einen verlangten Ton sofort *singend* angeben können, auch jeden *gehörten* Ton »absolut« bestimmen können. Unser Defekt scheint dadurch bedingt zu sein, daß das motorische *musische* Zentrum, das sonst unter normalen Verhältnissen in ähnlicher Abhängigkeit von dem sensoriellen sich entwickelt, wie dies für das entsprechende Sprachzentrum festgestellt ist, nunmehr nicht mehr auf die Aufforderungen des sensoriellen in regelrechter, korrespondierender Weise reagieren kann. Für die Ausführung der *stimmlichen* Reaktion sind die Tonempfindungen, ihre intellektuelle Verwertung, kurz eine »sensorische Funktion« in jedem Fall Vorbedingung; es ist aber die Übertragung auf die motorischen Gebilde an einen weiteren Mechanismus gebunden, dem eine anatomisch-physiologische Selbständigkeit zukommt. Wenn dieser *Überleitungsapparat*, die Verbindungsbahn zwischen dem sensorischen und dem motorischen Zentrum gestört ist, zu Ausfällen oder unvollkommenen Responsionen der sensoriellen Funktionen Anlaß gibt, ist der bedauernswerte Defekt von 2. da.

3. Daß bei hervorragenden Musikern krankhafte Störungen ihres Gehörapparates vorgekommen sind und noch vorkommen, ist bekannt. Nehmen wir z. B. Beethoven. Zuerst der Verlust der Wahrnehmungsfähigkeit für höchste und hohe Töne, die zunehmende Taubheit, bedingt durch das allmähliche Ineinanderwachsen der Gehörknöchelchen — das alles erschwerte wohl zuletzt sein musikalisches Schaffen, ließ aber sein musikalisches Gehör (im übertragenen Sinne) unangetastet. Daß pathologische Veränderungen der Hörsphäre die eigentliche musikalische Auffassung (die Musikalität) oft im wesentlichen unberührt lassen, beweisen die von Stumpf, von Révész (Tonpsychologie S. 97) herangezogenen Fälle, in denen die Versuchspersonen gehörte Musik nur als wirres Geräusch vernahmen, *gelesene* Partituren aber »musikalisch«, vermöge der Kraft ihrer früher erworbenen inneren Tonvorstellung, erlebten. Bei schwierigeren Partien der Lektüre hatten sie eine weniger klare Tonempfindung als bei leichteren. Auch der berühmte Fall von *Liebermann* ist hierher zu rechnen. Das Vorkommen dieser pathologischen Fälle berechtigt uns, selbst wenn wir auf die Konsequenzen nicht eingehen wollen, die Révész und Nadel in wissenschaftlicher Ableitung aus diesen pathologischen Abnormitäten für die Aufstellung einer neuen Gehörlehre gezogen haben, in unserem weitverzweigten Gebiet wenigstens (mehr *populärwissenschaftlich*) die *Scheidung* in ein »äußeres« und ein »inneres« Gehör vorzunehmen, die beim *normalen* Hörer zusammenfallen, indem sie gegenseitig auf ihre Aktionen befruchtend einwirken, — wie auch Alfred Heuß in »Wer ist musikalisch?« (Zeitschr. für Musik 1928, Heft 3) eine »innere« Musikalität

einer »äußeren« (physiologischen) gegenüberstellt. Auch in diesem nicht so sehr seltenen pathologischen Fall 3 fehlt die normale Überleitung auf die Tastatur des äußeren Gehörapparates, auf dem nach Maßgabe seiner natürlichen Konstruktion die klare Unterscheidung der Töne nach den Tonhöhen vor sich geht und dem Bewußtsein direkt zugeleitet wird. Im Falle Liebermann erstreckte sich das pathologische Tongebiet von g^2 bis cis^4. Die Abweichung vom normalen Hören bestand bei Liebermann darin, daß er für sämtliche Töne jener pathologischen Reihe *stets* den Pseudoton gis hörte, für dessen Höhenbestimmung (Oktavlage) er sehr häufig die richtige Angabe schuldig blieb. Nicht immer. Bei c^4 beurteilte Liebermann den Ton als gis^3 oder gis^4. Wenigstens kam bei ihm das Bestreben zur Geltung, den Pseudoton in die dem objektiven Ton entsprechende Oktavlage zu verlegen. Wenn Liebermann die Töne im begrenzten pathologischen Gebiet auch nicht als wirres Geräusch empfand, so doch für eine Reihe von Tönen stets das Auftauchen desselben Pseudotones (in nicht bestimmter Höhenlage) zu konstatieren war, wenn ferner die Musikalität »das innere Gehör« solcher Versuchspersonen (Liebermann z. B. hatte partielles, absolutes Gehör, las Partituren mit richtigem Tonverständnis) durch das durch die krankhaft veränderte Konstruktion des Gehörapparates bedingte spezifische Falschhören wohl gehemmt, aber nicht aufgehoben, sondern als im Grunde unverletzt erscheint, so glauben wir berechtigt zu sein, den typischen Fall Liebermann unter die Rubrik 3 zu stellen. Das Merkwürdige desselben liegt darin, daß die Musikalität, die Intaktheit der Auffassung der Tongebilde und Tonformen einen korrigierenden Einfluß auf die äußere Tonerfassung ausübte, so daß das Pathologische derselben in mancher Hinsicht gemildert erschien (cf. Révész-Liebermann: Orthosinfonie Zeitschr. f. Psych. 48). Diese sonderbare Korrektur (Orthosinfonie) besteht darin, daß ein simultan als Ganzheit aufgefaßtes Intervall zwischen dem objektiv dargebotenen Ton und dem durch Parakuse verstimmten (Pseudo)ton an letzterem einen Teil seiner krankhaften Veränderung dem Normalen annähert, indem das verstimmte Intervall eine dem normalen mehr entsprechende »Verschmelzung« erhält. Man möchte hier mit Révész übereinstimmen, der (z. Grundlegung der Tonpsychologie, S. 103) daraus, daß im Falle einer pathologischen Veränderung eines Intervalls der *Verschmelzungsgrad* zweier Töne an Normalität nichts verliert, die Konsequenz zieht, daß Intervall und Verschmelzungsgrad — zwei verschiedene Dinge sind. Nehmen wir z. B. an, daß unter pathologischen Bedingungen von der pathologischen Versuchsperson der Ton cis^3 als f gehört wird, so bezeichnet sie im Falle einer *sukzessiven* Darbietung der Töne c^3 und cis^3 dieses Intervall als Quart, bei *simultanem* Klang von c^3 und cis^3 aber als kleine Sekunde — in Wirkung der Orthosinfonie. In letzterem Falle korrespondiert der Verschmelzungsgrad mit dem Intervall (der kleinen Sekunde). Der Eindruck und die Beurteilung des *sukzessiven* Quartintervalls liegt also *außerhalb* der Sphäre der Verschmelzung.

Die Orthosinfonie bewirkt auch die Wiederauffaßbarkeit und Nachsingbarkeit von Melodien, Intervallen in der pathologischen Region.

4. Als der *umgekehrte* Fall des vorigen (3.) stellt sich jene pathologische Erscheinung dar, in der die isolierten Tonempfindungen in normalen Bahnen verlaufen, dafür aber die eigentliche, musikalische Auffassung (die innere), dasjenige Moment, das die eigentliche Musikalität bedingt, eine krankhafte Veränderung erleidet. Dies ist die »Melodientaubheit« im eigentlichen Sinne. (Die vorige Gruppe verdient diesen Namen nur im uneigentlichen Sinne; man könnte sie eher als der »*Tontaubheit*« unterliegend bezeichnen.) Wenn wir als die Hauptvoraussetzung für die Musikalität das Moment festhalten, nach dem die Herstellung des inneren (eigentlichen musikalischen, das ist des melodischen, harmonischen, rhythmischen) *Zusammenhangs* zwischen den Tönen eine Sache der »höheren« *Vorstellungsproduktion* ist, die eben die »höheren, psychischen Gebilde« wie zeitliche, räumliche »Gestalten«, Veränderung, Ähnlichkeit als »*produzierte*« Vorstellungen (im Unterschiede von den reinen Sinneswahrnehmungen und »reproduzierten« Vorstellungen) zu ihrem Gegenstande hat (cf. Witasek: Grundlegung der Psych. S. 222 ff.), so liegt der Defekt von Gruppe 4 in dem offenbaren Mangel, die Tonempfindungen zu einer »Tongestalt« verarbeiten zu können, in einer wesentlichen Hemmung dieser »höheren« Vorstellungsproduktion infolge eines pathologischen Prozesses; die Zusammenfassung der Töne zur Melodie*einheit*, zu Akkorden, zu rhythmischen Gestalten usw. ist hier unterbunden, gelähmt, ist vielfachen Unsicherheiten ausgesetzt, hat einen labilen, schwankenden Charakter, versagt in vielen Fällen völlig, während die Ton-Sinnesempfindungen *an sich* intakt geblieben sind. Man kann hier vergleichsweise als auf ein Analogon im optischen Gebiet, auf die »*Gestaltblindheit*« hinweisen. (Wertheimer, Köhler.) Eine Melodie ist nicht ein bloßes Konglomerat von Tönen, sondern dadurch, daß die »höhere Vorstellungsproduktion« mit ihren reflektorischen Beziehungen an ihr zu arbeiten beginnt, wird sie zu einer »produzierten« Vorstellung, zu einem Gegenstand »höherer Ordnung«. Wir erleben es ja, daß Menschen, die mit einem geringeren Grad der Musikalität ausgestattet sind, eine Orchestersuite modernster Richtung als ein des Zusammenhangs entbehrendes Tongemengsel erklären, obwohl sie sie äußerlich-gehörlich richtig auffassen, wie bei der Aufführung des Seklesschen Dybuk ein sonst mit intaktem musikalischem Gehör begabter Bekannter mir gegenüber urteilte, der das in den verschiedensten Wandlungen und Stimmungen auftretende, sich durch das Ganze hindurchziehende, altsynagogale Motiv nicht verfolgen konnte. Es ist bekannt, daß solche ein kompliziertes Stück erst nach langem Studieren und oft selbst dann nicht als ein musikalisches Ganzes auffassen können. Während ihr Tonempfinden, ihr Erkennen der einzelnen Tonhöhen nichts zu wünschen übrig läßt, versagen sie infolge des geschilderten pathologischen Mankos, wenn es auf Erfassung der melodischen, rhythmischen, harmonischen »Gestalt«

ankommt. Wir begreifen, daß diese Störungen im Tonerleben von Nr. 4, denen — ohne Übertreibung — ein pathologisches Moment anhaftet, schon in jenes Grenzgebiet völliger Unmusikalität hineinzuordnen sind, wo — bei normalem (akustischem) Gehör — die Erfassung einer harmonischen, rhythmischen, melodischen *Ganzheit* unmöglich wird. Es sei denn, daß eine »leichte«, primitive Jazzmusik, eine Melodie *ohne* Begleitung usw. in Frage kommt.

5. Der von S. Nadel berichtete Fall von Tontaubheit im Archiv für die gesamte Psychologie Bd. 64, S. 36, vervollständigt unser pathologisches Register nach der Richtung hin, daß an seiner Versuchsperson B., einem 19jährigen Studenten der Philologie, nicht bloß 1. eine Störung des äußeren Gehörapparates, sondern auch 2. der teilweise Verlust der Musikalität (nach schwerer Krankheit — Poliomyelitis — im 5. Lebensjahre) sichtbar wird. B. erkannte Melodien, die er vor seiner Erkrankung als auffallend musikalisches Kind gesungen hatte, dagegen *neue* Melodien, die man ihm in vielen Versuchen einzuprägen suchte, hörte er nur als unzusammenhängende und dazu noch verschobene Töne, die sich zuerst gar nicht in Melodieneinheiten einten, und erst allmählich wich die »Gestaltblindheit«, wenn auch niemals ganz, — infolge rationeller Übung zurück. Zu der Melodientaubheit trat also hier noch die Tontaubheit, die das Bild dieser pathologischen Erscheinung völlig zu einem bejammernswerten machte, indem bei abnormer Verminderung der Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen erst Töne im Abstand eines objektiven Quartintervalls als »eben merklich« unterschieden wurden. Hiermit trat B. z. B. an die Seite des »berühmten Unmusikalischen« Grant Allen, den G. C. Robertson als »note-deafness« beschrieb. (Stumpf, Tonpsychologie I, S. 265.) Bei schnell gespielter Tonleiter verschwand bei B. jegliche Tonunterscheidung; es hieß: ein Ton. — Erfahrungsmäßig werden die verzweifeltsten pathologischen Defekte mit der Zeit durch die heilsamen Kräfte der Natur etwas ausgeglichen, besonders, wenn durch Übung künstlich diese natürlichen Ausgleichsversuche unterstützt werden. Mit der Zeit ließ sich bei B. das Niveau der Tonunterscheidungsfähigkeit durch Übung etwas heben. Auch ergab sich, daß gerade durch das fortgesetzte Achten auf den *sinnvollen* Zusammenhang (in melodischer, harmonischer, rhythmischer Hinsicht) eines Musikabschnitts von seiten der Versuchsperson eine günstige Beeinflussung der Schwellenwerte in dem Sinne stattfand, daß da, wo die Reflexion auf den sinnvollen Aufbau und das Einsetzen sinnvoller Beziehungen ihre ordnende Kraft auf das Tonwahrnehmungsmaterial ausüben, mit der Zeit das pathologisch verkümmerte, »äußere« Gehör gebessert, die Unterschiedsempfindlichkeit aus dem groben Stadium in ein feineres übergeführt, die Unterscheidungsschwelle wesentlich erniedrigt wurde. Die kleinste erreichte Schwelle blieb bei B. immer noch die *große Sekunde* (während am Anfang der Übungsversuche Töne im Abstand einer Quarte als zusammenfallend, identisch erklärt wurden), obwohl im Verhältnis zum normalen Hören diese immer noch einen sehr hohen Schwellenwert darstellt.

Wer die experimentell-psychologische Untersuchung solcher pathologischen Fälle bei Révész und Nadel in ihrem Gange und ihren in den Protokollen niedergelegten Resultaten verfolgt, bekommt einen Eindruck davon, wieviel fast unauflösbar uns dünkende Rätsel die Erforschung der pathologischen Gehörveränderungen uns aufgibt, und wie schwierig ist es, hieraus objektiv-gültige Konsequenzen zu ziehen, an denen nun nimmer zu rütteln wäre! Wie ich am Anfang darauf hinwies, ziehen Révész-L. und Nadel a. a. O. aus ihren pathologischen Fällen den Schluß, daß die bisherige Lehre von den Tonempfindungen in eine neue Fassung übergehen muß, wenn sie jenen gerecht werden soll. Nach Révész und Nadel ist die Erklärung derselben in der »Zweikomponententheorie« zusammengefaßt. Diese will beweisen, daß das musikalische Gehör kein einheitlicher Apparat ist, sondern aus einer Zweiheit von Komponenten besteht, der »*Tonhöhe*« und der »*Tonqualität*«. Diese zwei das Tonerleben konstituierenden Komponenten können in gewissen krankhaften Fällen — in normalen sind sie stets miteinander organisch verbunden — *getrennt* auftreten und sich dann gegenseitig ersetzen. Mag die *eine Komponente* einer krankhaften Veränderung unterliegen — sie tritt dann in den Vordergrund der gewöhnlichen Beobachtung —, wird möglicherweise die zweite in normalem oder annähernd normalem Zustand geblieben sein, so daß sie den Eindruck *eines Ersatzes* für die pathologisch veränderte macht, der durch Übung usw. auf künstlichem Wege unterstützt werden kann. Es gibt nach dieser Theorie eine Art von Tonerleben, die nicht auf der gewöhnlichen Tonhöhenordnung der Töne, sondern auf einer mehr qualitativen Einzelerfassung der Töne aufgebaut ist, insofern als eine individuelle Einzelbedeutung *jedem Ton* zukommt, der, abgesehen von seiner Tonhöhenordnung, ein qualitativ eigenes Leben lebt, und eine nur ihm inhärierende innere Charakteristik zeigt. Die ursprüngliche Ähnlichkeit der Oktaventöne beruht darnach auf der Gleichheit *ihrer Qualitäten*, wie denn nach Révész alle in der Erfahrung vorkommenden Tonqualitäten in einer einzigen Oktave enthalten sind, die eine »in sich zurücklaufende Reihe«, die »Qualitätenreihe«, bilden, während die »Höhen« eine »in gleichbleibender Richtung« fortlaufende (Glissando)-Reihe, die »Höhenreihe«, darstellen. Je nach dem Überwiegen der qualitativen oder der Höhenkomponente wird eine entsprechende, spezifische Färbung des musikalischen Gehörs stattfinden. Dem Erleben der Tonqualität kommt ein höherer Wert zu als dem der Tonhöhe. Wegen der Beschränktheit des Raumes kann ich hier nicht weiter darauf eingehen, will nur abschließend sagen: Die Zweikomponententheorie, aus der psychologisch wissenschaftlichen Umhüllung gelöst, in das populär landläufige Verständnis übersetzt, lautet: Es gibt ein »inneres Gehör«, das dem qualitativen Erfassen der Töne entspricht und ein äußeres, akustisches Gehör, das es mehr mit der zweiten Gehörkomponente zu tun hat: der Tonhöhe.

MUSIKFESTWOCHE DER »JUNGEN GENERATION«

ZUM 59. TONKÜNSTLERFEST IN DUISBURG

VON

ERIK REGER-ESSEN

I.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat sich dieses Jahr mit seinem traditionellen Tonkünstlerfest in einen Landstrich begeben, wo er zum erstenmal ganz anderen Maßstäben begegnen mußte. Hier, im Ruhrkohlenrevier, an den Bassins des größten Binnenhafens der Welt, hat die Kunst einen anderen Sinn; hier kann sie nicht Feierlichkeit, Erbauung oder Bildung sein, hier zerstört sie sich selbst, sowie sie den Gegensatz zum Leben verschärft. Nichts ist für den Bestand der Kunst gefährlicher als die These, daß die Technik des Gegengewichts der Kunst bedürfe, und es ist ein verhängnisvoller Irrtum, daß auf diese Weise ein Ausgleich zustande kommen könne. Praktisch wirkt sich jene These ja immer nur so aus, daß Technik gleich Gegenwart und Kunst gleich Vergangenheit gesetzt wird.

Es ist völlig falsch, daß die Kunst im Industriebezirk einen schwierigen Boden habe; im Gegenteil, nirgends hätte sie einen besseren, wenn sie sich nicht bewußt isolierte, wenn sie nicht versuchte, erstarrte ästhetische Ideale gegen neues Lebensgefühl, Abgeschlossenheit und nicht weiter zu Führendes gegen Anfangserscheinungen auszuspielen. Kulturelle Kolonisatoren sind allerdings an der Ruhr auf falscher Fährte —: hier ist gar nichts zu kolonisieren, hier ist aus dem Vorhandenen heraus etwas zu entwickeln. Die Städte strengen sich an, geben für Kultur (und Kultur-Reklame) mehr Geld aus, als sie angesichts der sozialen Lage verantworten können, und es kommt nichts dabei heraus. Der Fehler ist, daß sie einfach den Mäzenbegriff von den Fürstenhöfen übernommen haben und ihn im alten Sinn auf eine ganz neue soziologische Struktur anwenden.

Möglich, daß der Allgemeine Deutsche Musikverein diese prekäre Situation von fern gefühlt hat, als er sich entschloß, seine Tagung in Duisburg mit einer *Opernwoche zeitgenössischer Komponisten* zu verbinden, also nicht einfach sein eingebürgertes Programm abzuwickeln. Aber die Ausführung dieser Idee war nun doch wieder konventionell. Es fehlte die Zielsetzung, es fehlte die Erkenntnis der wichtigsten Probleme; man war um glatten Ablauf, um Beruhigung besorgt. Man redete sich ein, daß ein Werk neu sei, weil es einen neuen Stoff benutzt; daß ein Komponist jung sei, weil er 25 Jahre alt ist, und gegenwärtig, weil er noch nicht verstorben ist. Man ließ sich blenden vom schönen Schein, und weil man nichts mehr sah, meinte man, es gebe ja gar keine Krise der Opernproduktion und des Operntheaters. Neun neue Opern,

zehn neue Kammermusikwerke, die Mehrzahl der Veranstaltungen gut besucht —: was will man also, es wird ja produziert, es ist ja Publikum da! Ein Trugschluß: gerade diese Produktion, gerade dieses Publikum sind Zeichen der Krise.

Eine junge Generation tritt auf, die zum Teil vergreist, zum Teil schon mit dem ersten Tonsatz abgestempelt ist; ein Publikum sitzt da, bar jeden Willens zu ernsthafter Auseinandersetzung, bereit, das Gegensätzlichste mit dem gleichen verwaschenen Beifall zu akzeptieren. Nachfahren jene, ohne Nachwuchs dieses; Unfruchtbarkeit, Stagnation überall. Keine Versuche, also auch keine Lösungen. Diejenigen Musiker und diejenigen Hörergruppen, die am stärksten an der Prägung des Zeitausdrucks und an der Überwindung der geistigen Krise beteiligt sind, sind abwesend. In einer Stadt, die selbst nur von der Überlieferung lebt, würde man das weniger empfinden als in dieser Industriegegend, wo alles auf Werdendes abgestellt ist und jeder Tag neue Fragen aufwirft, mit deren Beantwortung nicht gezögert werden kann, wenn man leben will.

Es gilt, den immensen Widerspruch zwischen Kunst und Leben zu überbrücken. Das ist kein willkürliches Programm, sondern die Folgerung aus einer soziologischen Lage. Wenn eine Körperschaft, wie der Allgemeine Deutsche Musikverein, diese Aufgaben nicht anpackt, dann wird sie das Schicksal anderer kultureller Vereinigungen erleiden, die, auf einen kleinen Kreis von Fachleuten und Genießern zusammengeschrumpft, nicht mehr in der Lage sind, Ersprießliches für die Kultur zu leisten.

II.

Der Dichter *Rudolf G. Binding*, den niemand als »radikalen Neutöner« verdächtigen kann, hat jüngst Folgendes geschrieben: »Die blöde Trennung des Lebens in ein öffentliches und ein privates, in welch letzterem besonders alles geistige Leben des Volkes sich abzuspielen hat, ist wie von vorvorgestern. (Man komme mir bloß nicht mit Subventionen! Sind Subventionen Anteilnahme?) Es hat sich vieles geändert. In einer Gemeinschaft, die das Leben erfaßt, leben wir nicht.«

Diese Opernfestwoche war eine unfreiwillige Demonstration für die Wahrheit dieser Feststellung. Man klagt über die Mechanisierung der Zeit und führt Werke auf, die den tätigen Menschen von heute dem künstlerischen Geist entfremden und ihn gerade der Mechanisierung in die Arme treiben, weil ihre private Kunstgesinnung sein öffentliches Lebensgefühl abstoßen muß. An dem Tag, als der Allgemeine Deutsche Musikverein den Ruhrorter Hafen, den gewaltigsten Umschlagplatz des rheinisch-westfälischen Industriereviers, besichtigte, gab es abends in der Oper: »Tullia« von *Paul Kick-Schmidt*, ein Römerspektakel mit einer »Als-Ob«-Partitur — die Musik tut so, als ob etwas geschehen müsse, putscht sich ständig an sich selbst auf, legt unausgesetzt

los. Dieser Kontrast von Wirklichkeit und Schein war hoffentlich auch für den Allgemeinen Deutschen Musikverein nicht nur fühlbar, sondern auch lehrreich. Und noch etwas anderes. Am nächsten Tag wurde »Maschinist Hopkins« von *Max Brand* gespielt. Das ist eine Oper, welche die Welt der Arbeit, die Welt der Maschinen zum Gegenstand hat, und von vielen schon aus diesem Grunde als neue Offenbarung betrachtet wurde. Sie ist aber, obwohl sie diskutable musikalische Werte hat, unbrauchbar, weil sie prinzipiellen Schaden anrichtet.

Nachdem die Technik zunächst angefeindet wurde, wird sie jetzt hymnisch gefeiert; es ist dies im Grunde nur eine andere Form des Ressentiments, das aus einem völligen Mangel an wirklicher Anschauung resultiert. Max Brand entdeckt das Pathos der Maschinen —: Maschinen und Arbeit sind aber gänzlich unpathetische Dinge, und in Wahrheit ist der Vorgang nur so, daß Brand das alte Pathos auf ein neues Objekt überträgt. Er hat, könnte man sagen, der Postkutsche einen Motor eingebaut, wodurch natürlich ihr materieller und geistiger Zuschnitt noch nicht entscheidend geändert wird; dafür gerät bei diesem Gegensatz zwischen Unter- und Überbau sowohl die Technik wie die Romantik in ein falsches Licht. Es gibt keine romantische Technik, und es gibt keine technische Romantik; das ist unvereinbar. Brand lädt der Maschine metaphysische Funktionen auf, er läßt sie mystische Chöre und Soli singen. Es ist eine Umhüllung; kratzt man sie ab, so hat man — ein banales Kriminalstück, dessen Ausgangspunkt in einen Maschinensaal verlegt ist. Maschinist Hopkins, scheinbar göttliche Personifikation eines maschinellen Kraftzentrums, entpuppt sich als Detektiv.

Auch die Musik bändigt nicht das Stoffliche, sondern spiegelt die Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt. Sie spielt in eine neuromantische Sphäre hinüber, die ohne Formgerüst ist und zwischen traditionellen und modernen Perspektiven schwankt. Es kündigt sich eine Vorliebe für zackige, große Intervalle bevorzugende Themen an, die zuweilen in dämonischen Taumel ausrasen. Brand ist ein ernster Musiker, aber er muß über die Unsicherheit des Stils hinwegkommen und in der geistigen Haltung klarer werden.

III.

Zu den übrigen Opern, die Grundsätzliches kaum berühren, kann man sich summarischer äußern. Nehmen wir noch eine völlige Niete vorweg: »Dianas Hochzeit« von *Paul Strüver*, in der ein dünner Einfall absolut epigonal gestreckt wird —, so bleiben: »Die Troerinnen« von *Emil Peeters*, einem begabten und tiefgründigen Musiker, dem es nur an positiven Energien fehlt, um verwirrenden Weltanschauungsballast abzustoßen; »George Dandin« von *Hellmut Gropp*, der Strenge spielerisch auflöst und witzige Klangverbindungen durch Breite abstumpft; »Das Traumspiel« von *Julius Weismann*, der sich im allgemeinen in den ausgefahrenen Bahnen der Romantik bewegt, aber in thema-

tischen und melodischen Details originell ist; das Ballett »Salambo« von *Heinz Tiessen*, anständig gearbeitet und die großen Linien der Handlung zusammenfassend; die Allerwelts-Chinoiserie »Der gefangene Vogel« von *Hans Chemin-Petit*. Lauter »Begabungen«, die vorzüglich zu reden verstehen, aber alle miteinander nichts auszusagen haben. Wir leiden an der Unmasse von Talenten, die uns nicht weiterbringen und selbst über den ersten Anlauf niemals hinauskommen.

Und dann: »Die glückliche Hand« von *Schönberg*. Dieses entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Werk (weil hier zum erstenmal ein Lebensschicksal auf die wesentlichen Stationen komprimiert und ohne Gefühlsentladung, in einer knappen, durchgeistigten musikalischen Sprache dargestellt wurde) mußte bei diesem Fest, als einziges Experiment in einem mit mißverstandener Tradition gesättigten Kreis stehend, unbedingt Aufsehen erregen. Obwohl es natürlich, vom gegenwärtigen Stand der Dinge aus gesehen, den Charakter eines überholten Experiments hat, schien es dem Allgemeinen Deutschen Musikverein von so unerhörter und weittragender Problematik zu sein, daß er es sich wiederholen ließ. Leider versäumte die Duisburger Aufführung gerade das genetische Hauptmerkmal aufzuhellen, und spiritualisierte und symbolisierte statt dessen auf Expressionistisch.

IV.

Von den zehn Komponisten der *Kammermusikveranstaltungen* entstammten vier der Münchener Akademie; auch die Gattin des Direktors befand sich darunter. Mit ihrer Arbeit wurde in den Kammermusikvorführungen ein ähnlicher Tiefstand erreicht, wie mit »Dianas Hochzeit« und »Tullia« an den Opernabenden.

Im ganzen war die Ausbeute mager. Eine Orgelsonate von *Wilhelm Kempff* wirkte wenigstens im Praeambulum durch frisches Konzertieren. Von *Julius Schloß* hörte man ein geistig anspruchsvolles Schönbergisches Streichquartett, von *Ernst Pepping* zwei straff geformte Chöre. Außerdem merkte man sich *Werner Jülligs* Jahreszeitengesänge für hohe Stimme und Streichquartett und *Hans Langs* knappes Trio für Flöte, Klarinette und Fagott; auch den Leipziger *Kurt Thomas* darf man allenfalls erwähnen, der mit einer Sonate für Flöte und Klavier auf leichtere, beschwingtere Tongebung zielt, als es sonst seine Art ist, aber mindestens um die Hälfte kürzer sein müßte. Der Rest ist nicht nennenswert; belanglose Weitschweifigkeiten, überhebliches Epigonentum. Abgesehen von den Vokalsolisten und dem akademisch trockenen Dirigenten *Josephson*, ließ die Wiedergabe der Werke nichts zu wünschen übrig. Besonders erfreulich der *Duisburger Städtische Gesangverein*, der *a-cappella-Chor des Duisburger Opernhauses*, das *Grevesmühl-Quartett*. Peppings Chöre wurden unter der Leitung von *Richard Hillenbrand* ausgezeichnet vorgetragen und zum besseren Verständnis sofort wiederholt.

Es ist natürlich nicht möglich, alle die Kräfte der Duisburger Oper aufzuzählen, die eine gewaltige Arbeit geleistet haben. Der Leiter, *Saladin Schmitt*, ist leider in den letzten Jahren zu einer fortgesetzten Steigerung des dekorativen Raffinements übergegangen. Was früher, solange dieser Stil als Ganzes eine geschlossene Monumentalität hatte, als untergeordnete Geste im Hintergrund blieb, wird jetzt pompöses Ornament; das »Theater an sich« macht sich breit, und dazu kommt noch eine Neigung zu kultischem Zelebrieren. Werke wie Gropps »Dandin« und Brands »Hopkins« wären sicher erträglicher, wenn sie weniger prätentiös und verschnörkelt gespielt würden. An den Inszenierungen war ferner der Regisseur *Alexander Schum* beteiligt, am Pult standen *Paul Drach* und *Wilhelm Grümmer*. Unter den Solisten sind an erster Stelle *Else Dröll-Pfaff* und *Wilhelm Trieloff* zu nennen; sonst noch: *Käthe Teuwen*, *Hildegard Bieber-Baumann*, *Gertrud Stemann*, *Bella Fortner-Halbaert*, *Leonhard Kistemann*, *Robert von der Linde*, *Hans Bohnhoff*, *Holger Börgesen*; gutes Material auch in kleineren Partien; sehr frisch der Chor; unaufregend die Tanzgruppe.

V.

Ein Schlußwort. Der Allgemeine Deutsche Musikverein will, kann, soll sich nicht auf eine »Richtung« festlegen. Aber er muß eine Richtung haben, einen Sinn. Er kann nicht neben der Zeit und dem, was sie bewegt, herlaufen. Es gibt eine Entwicklung, bei der es sich nicht einmal mehr um Experimente handelt — obwohl das Experimentieren auch eine Sache des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wäre. Aber hier ist das Problematische längst abgestreift, Exponenten stehen schon auf festen Posten, und unter den nachstoßenden Kräften ist eine ganze Reihe individueller Begabungen. Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat jetzt beschlossen, Beziehungen zu dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer anzuknüpfen; das ist eine *Berufsorganisation*, in deren Vorstand Hermann v. Waltershausen sitzt. Aus dem Musikausschuß des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sind gleichzeitig Alban Berg und Rudolf Schulz-Dornburg ausgeschieden; an ihre Stelle treten Ernst Toch, Hans Gál und Professor Stein. Der Vorstand bleibt unverändert (Vorsitz: Siegmund v. Hausegger). Das alles sieht äußerlich gesichert aus, aber innen ist etwas brüchig. Während es schon um ganz andere Fragen geht, deren wichtigste die Popularisierung der Musik, die Überbrückung der Kluft zwischen Kunst- und Volksmusik ist, tut der Allgemeine Deutsche Musikverein immer noch so, als sei der Gegensatz von Tonal und Atonal das entscheidende Moment eines Kampfes, in dem Neutralität die sicherste Marschroute darstelle. In Kunstsachen ist das Verlangen nach Neutralität immer verdächtig. Das Resultat ist gewöhnlich die Begünstigung des bequemen Mittelmaßes.

Ist es nicht alarmierend, daß in Duisburg die einzige Erörterung einer grundlegenden Frage von außen hereingetragen werden mußte? Ein Bochumer

Chor versuchte an neuen Arbeiten von *Eimert* und *Roeseling* darzustellen, auf welche Weise den Chorsängern, also Laien, die musikalischen Ausdrucksmittel der Zeit nahegebracht werden könnten. Dieses Material ist im Westen besonders durch die Liedertafeln pathetisch und empfindsam verbildet worden; hier muß in der Tat die neue Musikerziehung einsetzen. Dabei spielt es zunächst keine so große Rolle, ob der hier von *Erich Dörlemann* eingeschlagene Weg, einfachen Ton und einfachen Intervallschritt in gleichförmig bewegten Chorgruppen polyphonisch zusammenzufassen, der sicherste und richtigste ist. Entscheidend bleibt zunächst die Tatsache, daß ein Laienchor überhaupt einmal das Bedürfnis fühlt, ein neues Problem anzupacken.

GEMEINSCHAFTSMUSIK 1929 IN BADEN-BADEN

VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

Die Situation für Musikfeste, solange man sie überhaupt vom überlieferten Standpunkt musikalischer Festschau betrachtet, ist gewiß nicht günstig; die äußeren Vorzeichen für das diesjährige Baden-Badener Deutsche Kammermusikfest mögen zudem manchem doppelt unheilkündend erschienen sein, als im letzten Augenblick diesem der Laien- und Schulmusik gewidmeten Fest gerade die Kreise der musikalischen Jugendbewegung offiziell fernblieben. Ein Musikfest für Laienmusik ohne die Mitarbeit der Vorkämpfer der musikalischen Laienbewegung schien von vornherein leicht gefährdet. Wenn sich trotz dieser Ungunst der Lage dennoch eine Musikschau ergab, die mitten in die Zeitprobleme mutig griff und manchen gangbaren Weg für künftige Arbeiten wies, so spricht diese Tatsache für die richtige Anlage des Festes und für seine Bedeutung.
Um von vornherein Mißverständnisse auszuschalten: in Baden-Baden wurden keine neuen Muster für *Konzert*werke aufgestellt. Jeder, der an die dort aufgeführten Werke mit den Maßstäben des alten Konzertbetriebes herangeht, muß zu Fehlurteilen gelangen. Deshalb wird auch der Leser dieses Berichtes, der keine Konzertkritik, sondern eher ein Arbeitsbericht sein möchte, gebeten, nicht mit einer vorgefaßten Einstellung, die ihm das Konzertleben aufgezwungen hat, diese im Wesen ganz anders organisierten Werke verstehen zu wollen.
Als Merksatz stellen wir voran: In Baden-Baden wurde kein einziges Werk für Konzert oder Oper aufgeführt. Konzert und Oper, mögen wir sie für tot oder am Leben halten, schalten für unsere Betrachtung gänzlich aus.

Der Grundgedanke für Baden-Baden war also offensichtlich der, daß jenseits des Opern- und Konzertlebens ein neues Musikleben sich regt, dem Werke zuzuführen die wichtigste Aufgabe der Gegenwart bedeutet. Werke, die in diesem Sinne, zu diesem vorgefaßten Zweck geschrieben werden, sind nicht mehr der Konzertmusik alten Stiles zuzurechnen, sondern einer neuen

GEMEINSCHAFTSMUSIK

Dieses Wort deutet bereits darauf hin, daß nicht jede fertig geformte Musik allein dadurch, daß sie Musik ist, zu dieser Gattung einer Gemeinschaftsmusik zu zählen ist; die Musik muß eine bestimmte innere Haltung besitzen, die hinzielt auf eine Bindung an eine Gemeinschaft. Ein soziologisches Moment kommt zu dem rein musikalischen hinzu. Daß der Musik von Natur aus eine gemeinschaftsbildende Tendenz innewohnt, das wissen wir nicht nur aus ihrer Geschichte, sondern vor allem aus dem, wie und weshalb wir selbst musizieren. Daß es eine wahrhafte Gemeinschaftsmusik geben muß, kann also gar nicht zweifelhaft sein. Schwierig wird die Frage nur, wenn wir uns, zunächst noch ganz außerhalb der Musik, nach heutigen Gemeinschaftskreisen umsehen. Obwohl die Katastrophe des Weltkrieges eine Umschichtung der Gesellschaft in den Staaten Europas nach sich zog, ist es bis heute noch nicht zur Kristallisation von klar überschaubaren Gemeinschaftskreisen gekommen. An Propheten und Sektenbildnern ist kein Mangel; Kreise und Gruppen, Parteien und Vereine, Interessen- und Arbeitsverbände, an allem ist Überfluß. Dennoch stellt sich fast nirgends eine bindende Gemeinschaft ein, eine Gemeinschaft, die brauchbar wäre für einen kulturellen Aufbau. Wenn also der gegenwartsbewußte Musiker, müde des übersättigten Gesellschaftspublikums, sein Werk den nach Gemeinschaft suchenden Kreisen nutzbar machen möchte, so wird ihm mehr als das Technisch-Musikalische das Soziologisch-Geistige zu schaffen machen. Wo sind die Gemeinschaftskreise, für die Gemeinschaftsmusik geschaffen werden soll? Wie ist ihre Haltung und Gesinnung? Eine von den fest in sich gegründeten Gemeinschaftsgruppen, die deutsche Jugendmusikbewegung, blieb, wie gesagt, dem Fest fern. Man mußte also auf einen besonders wertvollen Faktor verzichten und stellte seine Gemeinschaftswerke auf das Motto ein:

MUSIK FÜR LIEBHABER

Soweit diese Musik Orchester und Chöre der *Schulen* treffen will, hat sie die Möglichkeit, sich an einen ziemlich fest umrissenen Gemeinschaftskörper zu wenden. Hinzu kommt, daß die heutigen Erziehungsbestrebungen ganz auf einer Erziehung zur Gemeinschaft aufgebaut sind. Wir brauchen also für die praktische Arbeit in der Schule nichts mehr als eben Gemeinschaftsmusik. Damit erhält diese Musik eine pädagogische Zielrichtung, die selbst einen



Walter Goehr

Hanns Eisler

Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929
Karikaturen von B. F. Dolbin

Jerzy Fitelberg

Darius Milhaud

Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929

Karikaturen von B. F. Dolbin



Ernst Pepping



Walter Gronostay

Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929

Karikaturen von B. F. Dolbin



Paul Hindemith

Bert Brecht, Kurt Weill, Gerda Müller

Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929

Karikaturen von B. F. Dolbin

Bert Brecht erfaßt hat, der seinen Lindberghflug pädagogisch ausnützen möchte, und die deutlich von Paul Hindemith in seinem »*Lehr*stück« verfolgt wird. So unangenehm auch manchen Leuten alles Pädagogische in der Musik zu sein pflegt, Gemeinschaftsmusik ist nun einmal von *erzieherischer* Bedeutung.

Neben den Schulen wendet sich diese Musik an Vereinsorchester und Chöre; für sie eine einende Grundlinie, eine gemeinschaftliche Basis aufzustellen, hält schon schwerer. Weltanschauliches, Politisches, Soziales trennt, aber bindet nicht. Kein Dilettantenchor gleicht dem anderen, kein Vereinsorchester verfolgt auch nur ähnliche Ziele wie das andere. Für sie, die alle Verschiedenes wollen, *Gemeinschaftsmusik* zu schreiben, ist begreiflicherweise eine schwierige Aufgabe. Vollends verschwinden aber auch die letzten Anhaltspunkte für bindende Faktoren, sobald an Stelle von Schule, Chor oder Verein der reine Begriff Musikliebhaber eingesetzt wird. Es gibt fanatische Musikliebhaber, die gerade ihre Liebe zur Musik blind macht. Um hier wenigstens *eine* Abgrenzung zu treffen, scheidet für eine wahre Gemeinschaftsmusik der nur hörende, passive Musikgenießer aus (also eben der, dessen Musikliebe oft am unduldsamsten und kritischsten sich gebärdet; es handelt sich da oft geradezu um Fälle unglücklicher Musikliebe). Musik für Liebhaber im Sinne von Gemeinschaftsmusik muß selbst gesungen oder gespielt werden. Obwohl man nun eine ziemlich klare Formel aussprechen kann, indem man sagt: Gemeinschaftsmusik wendet sich an den aktiven Musikanten, so bleibt dennoch die Tatsache bestehen, daß es sich vorläufig nur um eine *Formel* handelt, daß wirkliche Gemeinschaftskreise solcher aktiver Musikliebhaber, die einer neuen Gemeinschaftsmusik offen stehen, nur selten sind. Da aber die Zukunft unserer Musik nicht davon abhängt, wie oft wir eine Beethoven-Sinfonie oder eine Wagner-Oper hören, sondern davon, daß wir selbst tätig sind an einer neuen werdenden Musik, auf daß der gemeinschaftsbildende Wert der Musik sich stets von neuem erfülle, so müssen wir alle Versuche, den Musikliebhaber zu aktivieren, aufs lebhafteste unterstützen.

Eine Reihe von Werken versuchte in Baden-Baden diesen Bedingungen gerecht zu werden. Gewiß, sie alle sind nur als Versuche zu buchen; die meisten aber werden schon jetzt von irgendeinem Gemeinschaftskreis mit Freuden aufgegriffen werden. Aufhorchen ließen drei Stücke für Liebhaberorchester von dem Hindemith-Schüler *Walter Leigh*. Es sind knapp konzipierte, melodisch gestraffte Stücke, die in kleiner Form viel aussagen. Konzertante Musik in gutem Sinne sind *Jörgen Bentzons* »Variationen über eine dänische Volksweise« für Schul- und Vereinsorchester. Die Besetzung Streichquartett, kleine und große Trommel, Becken und Klavier sorgt für Leben und Abwechslung. Der schlimmsten Gefahr, die einer Musik für Liebhaber drohen kann, der Gefahr der Langeweile, scheint mir *Alois Pacherneggs* kleine Musik für drei Instrumente nicht ganz entgangen zu sein, wenngleich immer wieder

betont werden muß, daß vom Hören nicht vollgültig auf den Eindruck beim Selbstspielen zu schließen ist. Allzu primitiv in der Melodiebildung ist *Friedrich Wilhelm Lothars* Musik für instrumentales Zusammenspiel. Problematischer wirkt *Wagner-Régenys* kleine Gemeinschaftsmusik für Bläser und Streicher. Daß der Mittelsatz, eine Trio-Suite für Bläser allein, den Unwillen des Publikums erregte, ist in erster Linie darauf zurückzuführen, daß das Publikum dem reinen Bläserklang noch immer ungewohnt und fremd gegenübersteht. Die Anlage des Werkes ist geschickt; in der Ausführung gelang am besten der abschließende kleine Marsch; in der Formgebung wirken noch allzu stark fremde Vorbilder; der Musik fehlt Einheitlichkeit des Stiles. Nur ein Werk bediente sich vokaler Ausdrucksmittel: die Kantate auf Worte von Angelus Silesius für Alt-Solo und Chor von *Paul Groß*. Gut gegliedert in der Gesamtstruktur hinterläßt das Stück doch nur schwachen Nachhall. In allen Werken dieser Musik für Liebhaber aber prägt sich ein typischer Stil aus: einfach, zweckhaft, kraftvoll, ohne Pathos, melodiös. Obwohl keines der einzelnen Werke von sich aus stilbindend sein könnte, klang aus ihnen zusammen ein künftiger Stil bereits an.

Ein Werk war es dann, das den Stil der neuen Gemeinschaftsmusik am klarsten ausprägte und bewies, daß es jenseits von Konzert- und Opernmusik eine neue Art der Musikauffassung gibt: *Paul Hindemiths* »Lehrstück«. In ihm ist der Versuch gemacht, das Publikum aus der passiven Rolle herauszuführen, aus einer zufällig anwesenden Hörerschaft eine Gemeinschaft oder fast eine Gemeinde zu schaffen, die selbst an der Handlung teilnimmt. Singend greift das Publikum in das Stück ein, auf der Leinwand erschienen ihm die Notenbilder. So einfach diese Musik klingt, so kompliziert ist doch ihr Gruppenaufbau. Ein kleinerer Liebhaberchor führt den allgemeinen Chor des Publikums an, dem Liebhaberorchester steht eine Gruppe von Blasmusik gegenüber, Einzelstimmen wechseln mit Chorgesang, Sprechpartien mit stummer Film-Tanzszene und grotesker Clownszene. So lehrhaft-tendenziös auch der Text von Bert Brecht sein mag, der Name Lehrstück umreißt nicht die ganze Spannkraft des Werkes. Doch mag man es Lehrstück oder modernes Volksoratorium oder Liebhabermusikspiel nennen, eines ist sicher: eine starke kollektivistische Kraft geht von ihm aus. Die Musik Hindemiths ist so kräftig wie nur je und allgemeingültiger denn je. Hindemith war nie so stark Gemeinschaftsmusiker wie in diesem Werk. Die Wirkung des Stückes, das, mit verschiedenen Worten gesagt, die Beichte eines gestürzten Fliegers oder einen modernen Totentanz oder ein Lied vom Leid des Menschen darstellt, war stark — in Ablehnung und Zustimmung. Vielleicht hatte der lächerliche Skandal, der bei der Filmszene von Valeska Gerts Totentanz begann und bei der Clowneinlage den Höhepunkt erreichte, doch eine Bedeutung: dies Stück fordert die Scheidung der Geister heraus; man ist einfach gezwungen, zu ihm Stellung zu nehmen, Ja oder Nein zu sagen. Meine Stellungnahme ist die:

vom Musiker Hindemith aus gesehen ist dies Lehrstück eines der Richtung weisenden Musikwerke unserer Tage. Aber sprechen wir auch vom:

DICHTER UND DIESE MUSIK

Der Dichter nicht nur dieser Musik, sondern der Dichter der modernen Musik ist *Bert Brecht.* Wir haben hier gottlob nicht zu rechten über alle Arten von Entlehnungen; das mag Aufgabe der Literaturgewaltigen sein. Wir reden hier als Musiker vom Dichter Bert Brecht und da bekennen wir, daß wir keinen anderen lebenden Dichter kennen, der so stark in seinen Worten der modernen Musik entgegenkommt, der nicht nur ausschmückende Textunterlage, sondern mitbestimmende Werkanlage bedeutet. Brechts Verse, die Musik haben in sich selbst, mögen den Literaten verdächtig sein; die Musiker sind ihm dankbar für seine Texte zur Dreigroschenoper und zu diesem Lehrstück. Der kollektivistische Gehalt des Lehrstückes, die Zeitverbundenheit, die Primitivität der Gedanken und vor allem die soziale Tendenz, die z. B. aus den Worten spricht

das brot wurde dadurch nicht billiger
sondern
die armut hat zugenommen in unseren städten
und es weiß seit langer zeit
niemand mehr was ein mensch ist

das sind Brechts Vorzüge, die den Erfolg des Lehrstückes ausmachen. Die besondere Überraschung war dabei, wie gut Hindemiths Musik sich diesen Versen anpaßte, ohne etwas von ihrer Eigenart aufzugeben. Diese Bindung war um so merkwürdiger, als sie bei dem vorangegangenen Lindberghflug noch in Frage gestellt schien. Die Kantate zu Ehren Lindberghs, des Amerika-Europa-Fliegers, scheint mir auch von Brecht nicht ganz geglückt. Brecht, der Künder des Namenlosen und des »Unerreichbaren« wird hier zum Proklamator einer neuen »zeitgemäßen« Heldenverehrung, die alle, auch romantische Hilfsmittelchen zur Verklärung des Heroen verwendet. Doch sehen wir von dem mißglückten Lindberghflug ab und überlegen wir, wer außer Brecht als »Dichter für diese Musik« in Frage kommt, so werden wir um die Antwort verlegen. Ähnlich mag es den Komponisten ergangen sein, die Vokalwerke für das Fest schreiben wollten. So originell auch die Vertonung selbst war, *Feuchtwangers* »Amerikanisches Liederbuch Pep« wirkt stärker ohne Musik, allein durch das Wort. Gar *Tollers* Schwalbenbuch in Musik zu setzen, ist nichts anderes als Notbehelf. Diese Lyrik verlangt nicht nach Musik mehr. Bleibt noch die Dichtung zu Eislers Kantate »Tempo der Zeit«, für die *David Weber* verantwortlich zeichnet und die scheinbar auf Musik zu entstanden ist. — Der eigentliche »Dichter dieser Musik« *ist* Bert Brecht.

RUNDFUNK

Bisher handelte es sich um Gemeinschaftskreise, um Liebhaber, beim Lehrstück um eine Art Gemeinde, hier aber steht die Überschrift: *An Alle*! In diesem Wort aber steckt auch die Schwierigkeit nicht nur der Rundfunkmusik, sondern des Rundfunks überhaupt. Der größte aller Gemeinschaftskreise scheint gegeben, das Instrument idealster Gemeinschaftsmusik erfunden, und doch ist es fast unmöglich, eine gemeingültige Musik für die Programme des Rundfunks zu schaffen. Die Schwierigkeiten werden in irgendeiner Form bestehen bleiben; denn eine ideale Musik für alle gibt es nicht. Gewiß, eine Tendenz, ein erzieherischer Wille soll vorhanden sein; aber gibt man die Unterhaltungssphäre des Funks ganz auf, so gibt man fast den Funk selbst auf. Hier eine mittlere Linie zu finden, ist schwer. Gerade wenn man die Schwierigkeiten bedenkt, wird man es der Leitung des Rundfunks danken müssen, daß sie die jungen Musiker zur Mitarbeit aufforderte. Die Basis dieser gemeinschaftlichen Arbeit wird, so hoffen wir, nicht mehr verlassen werden. Vielleicht wird es einer langen Experimentierreihe doch gelingen, die Radiomusik der Gemeinschaftsmusik einzuordnen. Dieses Gelingen aber wird abhängen vom guten Willen des Rundfunkhörers. Und schon gibt es gerade in den Kreisen, die sich früher den Besuch eines Konzertes nicht leisten konnten, und in den Kreisen, die ihn sich nicht mehr leisten können, genug Musikliebhaber, die Musik, auch neue Musik, im Radio hören wollen. Am leichtesten kann man sich bereits vorstellen, an welchen Hörerkreis *Hanns Eislers* Kantate für den Rundfunk »Tempo der Zeit« denkt, nämlich an die Schichten, die »das schöne Tempo schaffen, aber kaum haben können«. Wie alles aus Eislers jüngster Zeit wird die Musik in den Dienst scharfer sozialer Anklagen gegen diese Zeit gestellt. In einer lebendigen, eindringlichen Form wendet sich diese Kantate an den Hörer, vermeidet alle billigen Effekte und musiziert gegen Tempo und gesellschaftlichen Schlager. Hanns Eisler, eine der größten Hoffnungen der jungen Volksmusik, kann es sich leisten, das Lied von Tempo *nicht* im Tempo der Zeit zu schreiben. Absichtlich nannte ich Eislers Kantate vor der Verherrlichung des Lindberghfluges. Denn dort herrscht noch kein »Einverständnis«. Zwei einander wesensfremde Musiker, Hindemith und *Kurt Weill*, beweisen in ihr, daß zwei ausgeprägte Persönlichkeiten keine — Gemeinschaft ergeben (Tragik der Gemeinschaftsidee!). Die Sache selbst hatte man sich sicher herrlich gedacht. Die Musik holt die Technik ein, spannender Musikbericht vom Amerikaflieger, Musik und Sport, Maschine und Mensch, Hindemith und Weill, Brecht und Lindbergh, Musiker, Dichter, Flieger, alles ist versöhnt. Und das eben gelang doch nicht! Was macht hier die Musik, sofern sie nicht naturalistisch Motorgeräusch und Sturm malt? Sie wird erzromantisch; Nebel, Schneesturm, Schlaf singen. Früher sang der deutsche Wald, jetzt singt der Ozean. Was ist es weiter als ein belangloser

Szenenwechsel? Im Text sieht's noch sehr amerikanisch aus, besonders in den Überschriften: »während des ganzen fluges sprachen alle amerikanischen zeitungen unaufhörlich von lindberghs glück.« In der Musik werden es zweifelsvolle Klänge ohne Siegesgewißheit. Die Menge auf dem Flugplatz Le Bourget, was wird sie? Ein passabler Chor. Das meiste, was Weill geschrieben hat, sitzt, paßt, trifft. Hindemith wirkt dagegen zu zurückhaltend, zu instrumental. Bei einem Wettkomponieren beider getrennt für sich — man erzählt sich, daß jeder für sich die Flugkantate ganz vertonen will — sollte Weill vor Hindemith Le Bourget erreichen. Dies unser Tip! Ernsthaft: sollen wir schon wieder Helden verehren, Bert Brecht? Und soll, wie Sie es in der konzertmäßigen Aufführung propagierten, der Rundfunkhörer, nämlich der aktive, der die Rolle des Lindbergh selbst übernimmt, schon wieder heroenwütig werden? Jeder Mann sein eigener Lindbergh? Mir graust schon vor der Schmeling-Kantate und dem Eckener-Marsch . . .

Nun in Baden-Baden blieb man bei Amerika, jedenfalls bei dem durch Lion Feuchtwanger in seinem »Pep« vorgestellten Amerika. Diese Parodie ist von *Walter Goehr* sehr effektvoll vertont. Dies ist ein Werk, das bestimmt sehr vielen Rundfunkhörern gefallen wird. Goehr beweist in ihm, daß er zumindest ein sehr talentvoller Komponist ist. Bei der Kantate von *Paul Groß* zu Worten von Ernst Toller hat jedes Unterhaltungsbedürfnis des Funkhörers zu schweigen. Dabei zeigt es sich, daß der Monotonie, die so schön in Worte gefaßt ist, die Musik einfach nicht gewachsen ist. Ich glaube, daß jede Musik an Tollers Schwalbenbuch scheitern wird. Nicht eigentlich für Rundfunk geschrieben, aber in das Rundfunkprogramm aufgenommen, war eine sehr schöne, durchsichtige Musik, eine kleine Messe für drei Singstimmen von *Ernst Pepping*, auf dessen weitere Entwicklung man gespannt sein kann.

Während die Vokalmusik es leichter hat, sich mit Hilfe des Werkes als Rundfunkmusik zu erklären, muß die Instrumentalmusik mühsam durch geschickte Instrumentation, Form und klare Ausdrucksweise eine Art Funkstil zu schaffen suchen. Das gelang schon *Hans Humperts* »Musik für Rundfunk«, die — heutzutage eine Seltenheit — einen schönen *molto*-adagio-Satz enthält. Eine »Serenade für Rundfunk« schrieb *Georg Fitelberg*, die den Anforderungen eines durchsichtigen Satzes und deutlicher Melodik und Rhythmik ebenfalls entsprach. So war es zwar nicht Musik für Alle, aber doch teils Musik für Viele, teils Musik für Einige.

Endlich ist zu berichten, daß noch ein aktuelles Problem aufgegriffen wurde, das Verhältnis von:

KLANG UND BILD

Über Nacht kam übers Meer der Tonfilm und stellt den Musiker vor Probleme aller Art. Der Musiker des Filmorchesters ist in Abwehrstellung, der schaffende

Musiker, selbst der Komponist mechanischer Musik ist überrascht. »Alles dreht sich, alles bewegt sich«; in diesem Titel des Dreimänner-Films von *Hans Richter*, *Walter Gronostay* und *Werner Gräff* wird die Situation gekennzeichnet. Der Musiker *Gronostay* selbst bezeichnet sich als in der Defensivstellung befindlich; denn zum Bildgeschehen mußte Musik hinzukomponiert werden. Wie sich Gronostay mit diesem Problem auseinandersetzt, das zeugt für diesen vielseitig begabten jungen Komponisten. Ob es sich um Originalmusik auf der Schallplatte oder um Tonfilm handelt, Gronostays Musik hat Haltung und Intensität. Er vergibt sich als Musiker nichts und wird doch dem Zweck gerecht. Auch im Film ist Bewegung und Wille zur künstlerischen Gestaltung. Ihr sagt: doch eine Kleinigkeit diese Lunaparkszene! Aber, antworte ich, ist sie nicht zu Ende durchgeführt, ist sie nicht in Klang und Bildfolge ausgeglichen und dabei doch eigenwillig in der Musik und im Film?

Ein »Vormittagsspuk« von *Richter-Gräff-Hindemith* war vom vorigen Jahr her schon bekannt; er gewann natürlich in dieser Tonfilm-Umgebung stark. Eine »Episode« (mehr sind sie alle nicht) gaben vom Bild her *Hans Conradi*, von der Musik her *Paul Dessau*. Eine fanatische Drehtürangelegenheit wird mit einem Mannequin im Schaufenster und mit dem einkaufenden Großstadtpublikum durcheinander gewürfelt zu einer Komposition, die im Filmischen stärker scheint als im Musikalischen. Stilisierter Großstadtkitsch, sentimentale Schlagerluft weht aus dem Film »La p'tite Lilie« von *Cavalcanti* mit der feinen Musik von *Milhaud*. Die Franzosen konstruieren doch weniger als die Deutschen. Bei den deutschen Filmideen der Tonfilme, die in Baden-Baden das Fest einleiteten, verstimmt eine Wiederholung starrer Kunstkniffe. In das Tonfilmprogramm eingestreut waren kleine Gelegenheitsmusiken: eine »Ouvertüre zu einem Tonfilmprogramm« von *Hugo Herrmann* und ein »Intermezzo für ein Tonfilmprogramm« von *Wagner-Régeny*. Das Finale war der manchen sicher schon bekannte Film von *Hans Ruttmann* »Melodie der Welt« mit der geschickten Illustriermusik von *Wolfgang Zeller*. Im Filmtechnischen sicher sehr fein durchgeführt, in der *erweiterten* Fassung um manche Ton- und Geräuschmontagen bereichert, vermag ich mich mit der Grundidee des Werkes noch immer nicht zu befreunden: dieses Panorama im Tempo der Zeit will uns weismachen, daß alles in der Welt sich gleiche, wo doch nichts sich gleicht. Dieses: wie ich die Welt vom Hapag-Dampfer aus sehe, ist spaßig, aber in der Erkenntnis von Ding und Mensch eine falsche Melodie.

*

Das Baden-Badener Musikfest ist ein Auftakt gewesen. Aus der Intimität friedlichen Kammermusizierens ist ein öffentlicher Appell von Tonfilm, Radiomusik und Gemeinschaftsmusik an eine breite musikalische Öffentlichkeit geworden. Die Leitung des Festes, Paul Hindemith, Heinrich Burkard

und Joseph Haas hat zusammen mit den maßgebenden Kräften des Rundfunks und der Tobis unter der Leitung des verdienstvollen Guido Bagier einen Weg gewiesen. Die Dirigenten Alfons Dressel, Hugo Holle, Hermann Scherchen und Ernst Wolff waren die Deuter der Werke, ihre Helfer Rundfunk- und Liebhaberorchester, die Hugo Hollesche Madrigalvereinigung, Sänger und Schauspieler. Diese Aufzählung *sollte* weiter als Mitwirkende das Publikum und auch den Kritiker anführen. Daß beide immer mehr aktiven Anteil nehmen und allmählich zu einer Gemeinde von Musizierenden verschmelzen mögen, ist das Zukunftsideal einer Gemeinschaftsmusik und sicherlich ein Ziel der Leitung des Deutschen Kammermusikfestes.

✶ MUSIKERZIEHUNG ✶

KOMMUNALE VOLKSMUSIKPFLEGE

II.*)

DIE VOLKSMUSIKSCHULE

Wenn von der Musikpflege als einer öffentlichen Aufgabe, insbesondere der Kommune die Rede ist, so muß immer gesetzt werden: *Musikübung*.**)

Auch die Musikbücherei zielt zuerst auf den, der Musik reproduziert. Die Einbeziehung von Literatur über Musik und von deren Randgebieten hat vom musikpädagogischen Standpunkt die Bedeutung, den gesamten Bezirk phänomenologisch zu umgreifen. Die populäre Biographie ist zu verwerfen; sie befördert die klischeeartige Vorstellung von dem Künstler als Bohèmien, den es in dieser Gestalt wahrscheinlich recht selten gegeben hat, und der heute bestimmt nicht existiert. Ist sie schon im Sachverhalt unrichtig, um wieviel mehr muß solche auf dem Wege einer unlauteren Demagogik — der die bona fides abzusprechen durchaus nicht immer gestattet ist — entstandene Fiktion Schaden stiften. Da häufig selbst elementare Kenntnisse der Musiklehre fehlen, fehlt mithin auch jedes Korrektiv für jene Fiktion.***)

Der Künstler gebe sich keineswegs mit dem auf diesem Boden wachsenden Erfolge zufrieden! Er fordere für sein Werk ein Begreifen, welches dem Werke bis in die ersten Entwürfe nachspürt!*) Dieses erst vermag ihm die Resonanz zu geben, die das Werk braucht, um zu leben!

Der Musikverbrauch — wenn diese ökonomische Kategorie hier sowohl für die rezeptive wie für die reproduktive Wiederholung des Werkes verwendet werden darf — muß sich auf die theoretischen Grundlagen der Musik stützen. Über die Elementarlehre nebst ihren physikalischen, physiologischen und psychologischen Voraussetzungen hinaus müssen die Elemente der Harmonie- und der Kompositionslehre und auch die Instrumentationskunde in ihren Grundzügen den Zugang zum

*) Vgl. Die Musik XXI/11, Seite 830 f.

**) Vgl. die grundlegende Arbeit von Professor Leo Kestenberg: Musikerziehung und Musikpflege. 1921.

***) Die Biographie macht den Hauptbestandteil der Literatur aus, die der Nichtmusiker liest (die spezifisch musikwissenschaftliche Literatur kann für die volkstümliche Musikpflege zur Zeit nur in beschränktem Umfange verwendet werden); auf dem Umwege über jene gelangen auch alle die unmöglichen Gedanken über historische usw. Entwicklung in jene Kreise. Mit der künstlerischen Biographie (Biographie als Kunstwerk), deren Prämissen für den gegenwärtigen Menschen und insbesondere vom Erzieherischen aus, der Referent für eine Beethoven-Literatur-Auswahl zu skizzieren versuchte (1927, Stettin), wäre das Feld gewonnen. — S. a. Ernst Bücken: Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927. 1928. S. 19 ff., insbesondere S. 25—27.

*) Vgl. August Halm, besonders: Beethoven.

Werk vermitteln helfen. Das heißt also: Die formale Analyse muß — bis zu einem gewissen Schwierigkeitsgrade — für das Kunstwerk der neueren Zeit ohne jene verbildenden »Führer«, wie sie immer noch zu Tausenden kursieren, dem Nichtmusiker möglich sein. — Auf hermeneutische »Erklärungen«, wie sie oft in Verbindung mit einer (im medizinischen Sinne von zuviel oder an falscher Stelle, also) krankhaft betriebenen (Leit-)Motiv-Mystifizierung auftreten — auf jene Hermeneutik verfällt der Hörer und am allerwenigsten der spielende Dilettant von sich keineswegs (die psychische Anomalie ausgenommen).

Der gleichen Voraussetzung, die mit der Forderung theoretischer Elementarkenntnisse, der Kritik an der Biographie usw. für das Schrifttum über Musik gilt, bedarf als Rechtfertigung für ihre Pflege durch die auf die Ausübung abzielende Musikbücherei das von dieser zu unterhaltende Schallplattenmagazin — gleichgültig, ob die Platte ausgeliehen wird, ob sie — was sicher vom Erzieherischen aus recht angreifbar ist — zu Vorführungen verwendet wird, oder ob sie Studienzwecken dient.

Eine Musikpflege, die aktiv an der Musikkultur mitarbeiten will, wird notwendig die latent in der Musikbücherei ruhende Kraft modifizieren müssen. Nach dem Prinzip der »negativen Auswahl« nimmt die Musikbücherei das künstlerisch Schwache, Unzureichende, Minderwertige in ihren Bestand nicht auf; in positiver Richtung ist für die Auswahl entscheidend die Zeitverbundenheit, auch oder gerade die des klassischen Werkes. Mit dem so heranwachsenden Bestande von Noten und Schallplatten, der einer ständigen Metamorphose unterliegt, gewährt sie dem jeweils lebenden bzw. lebensfähigen Werk Raum und Möglichkeit zur Entfaltung. Dieses Werden eines Bestandes ist als funktional zu kennzeichnen. Und die Berechtigung des Daseins für diese Bücherei, die sich bewußt eines Bildungsideals begibt, liegt vorerst in ihrer Dynamik, der Darlegung der Kräfte und Spannungen, deren Größe und Richtung nicht bekannt sind — pädagogisch-methodisch in der Bereitstellung des Stoffes zur Entwicklung jener Kräfte. (Daß das Ziel gegenwärtig auf neue Klassik gerichtet sein muß, ist eine persönliche Ansicht, die andernorts darzulegen wäre.)

Diese Stellung der Musikbücherei ist keineswegs Bescheidung im musikpflegerischen Sinne. Sie bedarf aber, soll ihre Arbeit nicht zu der einer Leihbibliothek hinabsinken, der Ergänzung durch die unmittelbare Pädagogik der *Volksmusikschule.**)

Diese ist berufen, das Ziel der Volksmusikpflege: das tätige Musizieren unmittelbar zu verwirklichen. Durch die Ausübung in einfachsten Formen ohne jeden Anspruch auf virtuose Vollendung wird die Beziehung zum Werk geschaffen, die Voraussetzung für ein bewußtes Nach- und Neuschaffen ist.

Ausdrücklich ist vorwegzunehmen, daß es sich nicht um einen kommunalen Konservatoriumsbetrieb handelt. In Ziel, Aufgabe, Stoff, Methode und Lehrplan stellt die Volksmusikschule ein durchaus Anderes dar, welches sich — wenn es nun klassifiziert werden muß — am nächsten der Sozialpolitik befinden würde. Musikökonomisch — um auch diesem Einwand zu begegnen — bedeutet sie so wenig wie die öffentliche Bücherei eine Gefährdung der wirtschaftlichen Existenz freier Berufe; vielmehr noch weniger, da die an dieser Schule tätigen Lehrpersonen überwiegend aus den Kreisen der freien Musiklehrerschaft kommen.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht das chorische Singen. Weitgehendst erfolgt Hand in Hand mit dem Singen theoretische Unterweisung (Elementarlehre, auch Stimmbildung). Für Musiklehre (Harmonie-, Kompositionslehre) wird überdies ein besonderer Kursus in mehreren Teilen nach dem Stand der Vor- oder Ausbildung angesetzt, der auch solchen Personen zugänglich ist, die sich nicht der Schule anschließen. Dieser wiederum steht in enger Verbindung mit der musikgeschichtlichen und musikbibliographischen Arbeitsgemeinschaft, welche bei der Musikbücherei unterhalten wird. (Die letzte mag zweckmäßig von der Musikbücherei wahrgenommen werden; die Musiklehre wäre dann diesem Arbeitskreis ganz zuzuweisen.)

Die Instrumentalmusik bildet einen anderen Arbeitskreis; nicht so, daß sie nur eine zeitlich nächste Stufe der Musikausübung bildet, also erst auf das Chorsingen folgt. Sondern der Instrumentalkreis arbeitet durchaus selbständig. Überschneidungen mit dem Vokalkreis liegen nicht im Arbeitsplan, sondern höchstens in der Person der Teilnehmer. Bei dem gegen-

---

*) Von dem besten Erfolge ist die Arbeit in Augsburg begleitet. Die »Volksmusikschule der Musikantengilde Berlin« in Charlottenburg, 1925 von Professor Fritz Jöde begründet, wird privat betrieben. — Die weiter unten folgende Disposition, die aus einem bestimmten Anlaß aufgestellt und für diesen ausgearbeitet worden war, stimmt in einigen Teilen mit dem Arbeitsplan der Musikantengilde überein.

wärtigen Stande der Musikerziehung in der Schule (der sich nach Zuteilung einer angemessenen Zahl von Musikstunden bestimmt weiter heben wird) ist es meines Erachtens nicht erforderlich, daß alle Teilnehmer der Schule obligatorisch singen. Die Neigung der Kreise, die die Volksmusikschule erfassen soll, liegt beim Instrument (wie in der bildenden Kunst bei der Malerei, auch die des Beschauers); dem kann der Arbeitsplan ohne Gefahr für das Musikalische Rechnung tragen. Alles das, was für das chorische Singen gilt, gilt für das Zusammenspiel der Instrumente — mit der selbstverständlichen Einschränkung, daß der Ton mechanisch erzeugt wird. — Gewinn genug, wenn Kammermusik als Hausmusik dort gefördert wird, wo sonst nicht gesungen würde. Gewinn schon, wenn überhaupt musiziert wird! — Der Fachunterricht für Instrumente zielt auf das Zusammenspiel. — Chor und Instrumente treten zum gemeinsamen Musizieren zusammen. — Rhythmische Gymnastik ist dem Lehrplan einzugliedern.

Ohne auf den Inhalt der Arbeit einzugehen, erhellt aus diesem Aufriß der Arbeit, daß ein Institut wie diese Volksmusikschule weit entfernt davon ist, Solisten heranzuzüchten. Sie will vielmehr in höchster Aktivität den Boden aufnahmebereit machen. Nicht mit Reden über schlechte Musik, sondern durch Singen und Spielen von guter — wenn ich so sagen darf — will sie die schlechte bekämpfen. Sie will eine starke Kulturbewegung, deren Ethos wir schätzen lernten, stützen auf breitestem Grunde.

Die Volksmusikschule soll sich zu der Zentrale aller Musikübung ihres Gemeinwesens entwickeln, zur Führerin und Beraterin auch in Sachen der Darbietung von Musik, der öffentlichen oder privaten Aufführung usw. Sie würde auch die Fortbildung von Lehrpersonen, Kindergärtnerinnen und anderer Personen aus der Kulturarbeit einer Gemeinde zu betreuen haben. Sie könnte den Musikunterricht an Schülern der Berufs-, Fortbildungs-, Fachschulen übernehmen, welche fast durchweg in kommunaler Verwaltung stehen — und zwar als obligatorischen, vorwiegend praktischen Unterricht im Zusammenspiel. Spezialchöre von musikalisch besonders begabten schulpflichtigen Kindern könnten ihr angeschlossen werden. Und vieles andere mehr. So daß sie zusammen mit der Musikbücherei zur gemeindlichen Kulturträgerin ersten Ranges wird.

Wolfgang Engelhardt

* MECHANISCHE MUSIK *

STILPRINZIPIEN DES TONFILMS

VERSUCH EINER GRUNDLEGUNG

Der Untergang der akustischen Umwelt, soweit sie Musik ist, kurzsichtig an die Wand gemalt, liegt mit einem Schlage jenseits des Möglichen, ja des Denkbaren. Wir sahen und hörten die ersten Tonfilme und wissen uns am Anfang einer neuen Epoche des ganz allgemeinen, breitesten Triumphs der Musik, einer Volkstümlichkeit der Musik, die beispiellos sein wird.

Man rede nun nicht mehr von der Tonfilmtechnik, die kommt schon zu Rande, wo sie noch nicht ganz erstklassig ist. Man sei endlich einmal so gescheit, sich schon im Anfang vor allem um die ästhetischen Grundlagen zu kümmern und nicht nur sich auf stilistische Empirie zu verlassen, sondern, selbst soweit man Regisseur ist, über den Stil nachzudenken. Wenn's auch schwieriger ist, als mißglückte Zischlaute zu retouchieren.

Die Grundtatsache: Zusammengehen von akustischem und optischem Affekt ist auch die Grundtatsache der Bühnendarbietung, jedoch ist sie als Begriff so weit gefaßt, daß auch das Sechs-Tage-Rennen darunter zu subsumieren ist. Die *Art des Zusammengehens* führt zur spezifischen Gattung Tonfilm, sie ist wichtiger als der Charakter und die Art der zusammengehenden Effekte. Zweifellos beeinflußt das Bild den Ton und der Ton das Bild, — das Spannungsverhältnis zwischen beiden ist der eigentliche Gegenstand der künstlerischen Gestaltung. Wo und wie

treffen sich Ton und Bild? — Sie treffen sich auf einer Ebene, die uns für das Bild gewohnt ist, die wir für die Musik in der mechanischen Reproduktion haben: im Indirekten, — in transsubstanziierter Form. Denn selbst in der vollkommensten Übertragung ist die Musik so wenig noch direkte Musik, wie selbst der farbige und plastische Film körperliche Wahrheit ist. Wir beherrschen im Bildfilm den Sehraum in genau gleicher Weise wie in der mechanischen Reproduktion der Musik den Hörraum. Die Filmbühne hat sich eingeengt auf eine Fläche von x mal y Metern, sie ist konstant, in diesen Rahmen fügen sich ein der Kopf eines Menschen und das totale Massiv des Mont Blanc. Welche Phantastik, daß ein Menschengesicht die gleiche Größe erhält wie der Berg, und welche beglückende Ehrlichkeit, daß jedes so groß werden kann wie das andere. Das Pianissimo einer einzigen Bratsche können wir verstärken zu einem Klangvolumen, auf das wir das Fortissimo von hundert unisono spielenden Geigen reduzieren. Wie erschüttert der Ton einer einzigen Geige, der riesenhaft verstärkt den Saal allein füllt und Größe hat wie von tausend Geigen. Und das Orchester der tausend Instrumente kann zusammenklingen zu einem dünnen Hintergrund unwirklichen Klangformates, voll von tausend Stimmen und zart wie der gedämpfte Hauch *einer* Viola d'amore. Niemals sind gleich bei gleicher Tonstärke der Klang aus 100 Geigen und der einer einzigen, — welche Möglichkeiten der Variation! Nur im Tonfilm herrschen wir — nach gleichen Prinzipien — über den Hörraum *und* den Sehraum.

Zweites Hauptprinzip des stummen Films ist die Montage. Wenn Klänge nicht montierbar sind, ist der Tonfilm nie stilistisch einheitlich, also nie Kunst. Man hat an ernsthafter Stelle eine Art von Deduktion so geschlossen: »Und damit ist das Grundprinzip des stummen Films, die Montage, als für den Lautfilm unverwendbar erwiesen.« Luftschiffe waren ja auch unmöglich und die Eisenbahn konnte niemals schneller als 30 Kilometer fahren. Die Montage ist ein Hauptprinzip unserer Musik. Was ist eine Wagner-Ouvertüre anderes als eine Themen-Montage? Was ist jede Programmmusik anderes? Was die Musik nach Bach bis zur letzten Konsequenz der Romantik, bis Pfitzner? Wir werden uns heute die Betrachtung nicht komplizieren durch weitere Einbeziehung der Oper, nur soviel: ein Parallelismus zwischen Tonfilm und Oper wird nicht zu erweisen sein. Denn das Bild der Oper ist nicht montiert, nicht montierbar. Der Tonfilm ist hier überlegen, so ketzerisch es heute noch klingen mag, die Oper weniger stilrein zu nennen.

Schwere Bedenken werden geäußert, weil der Sprechfilm alle akustischen Begleiterscheinungen der optisch dargestellten Szene werde mitliefern wollen. Aber er kann gar nicht daran denken, wenn er eigenen Stil will. Bilder kann man nun anständig schneiden, man hat interessante Einstellungen, Blickwinkel jenseits des Alltäglichen. Und das soll man mit Tönen nicht machen können?

Film ist Abstraktion selbst und erst recht in Harry Piels Regionen, und wir werden auch merken, daß darum der stilisierte Ton, das stilisierte Geräusch beglückend zu ihm passen. Wir dürfen das stilisierte Geräusch, den geschnittenen, interessant eingestellten Lärm in diesem Zusammenhang schon als Musik werten, wir werden geradezu die akustischen Umwelterscheinungen, die nicht Musik, die ungeformt sind, zur Musik machen lernen. Ganz anders als etwa in Honeggers »Pazific 231«, denn wir werden den wirklichen Klang nehmen und werden ihn vergrößern, verkleinern, mischen mit anderen Klängen, ganz anders als wenn wir ihn umsetzen müßten in Instrumentalklänge. Platter Naturalismus ist da so sicher zu vermeiden, wie Leibls Genrebilder Kunst sind und Defreggers Malereien Bildchen.

Praktisch wird eine Hauptgefahr für den Tonfilm darin liegen: die Produktionsleiter, Regisseure, Manuskriptschreiber, Musikbeiräte *und Kritiker* werden sich auf Leute verlassen müssen — einer auf den anderen —, werden oft Leute sein, die bestenfalls die Bild- *oder* die Klangseite begreifen, aber es wird sehr wenige geben, die die Stilerfordernisse von Bild und Klang *gleich* erfaßt, gleich erfühlt haben. Daraus wird ein Gezerre entstehen und keine ausgeglichene Kunst. Doch scheinen wenigstens die Ansätze zur künstlerischen Gesamterfassung in Deutschland besser als in Amerika, obgleich technisch unsere Tonfilmchen kümmerlich sind gegen die amerikanischen Großfilme. Ein anfänglicher Tobisfilm aus dem Kaschemmenmilieu befriedigte stilistisch fast und in dem primitiven Paganini-Film der Tobis war ein genialer, zukunftsträchtiger Gedanke angepackt: den Klang von Paganinis Geige Triebkraft sein zu lassen. Ton bewegt hier Bild, Musik handelt! Darin liegen unerhörte Perspektiven.

Die praktische Arbeit am Tonfilm wird noch

neue Erkenntnisse bringen, diese werden aber kaum im Widerspruch stehen können zu den hier skizzierten Stilprinzipien. Viel mehr als Anregungen, Blickpunkte, kann heute niemand geben. Aber eines Tages die fertige Ästhetik des Tonfilms wird von einer sehr eigenartigen, sehr großen Kunst sprechen.

Ali Weyl-Nissen

NEUE SCHALLPLATTEN

Die Versuche, die Schallplatte aus einem Vergnügungsinstrument zu einem Kulturinstrument umzuwerten oder doch, will man schon jenes nicht ganz ausschalten, neben die Unterhaltung als zumindest gleichberechtigt die bewußte Erarbeitung der Musik mit Hilfe der Schallplatte zu setzen, werden neuerdings mit besonderer Betonung unternommen. Noch bevor ein offizielles Programm die neue Saison der Schallplattenindustrie einleitet, verraten Vorboten, daß die Themen Schallplatte und Volkskunst, Schallplatte und Schule, Schallplatte und Musikerziehung von neuem aktuell werden. Diese Entwicklung genau zu verfolgen, wird Aufgabe jeder Musikzeitschrift sein, die Wert auf den Zusammenhang mit den Gegenwartstendenzen legt. Die Initiative geht diesmal vom Lindström-Konzern aus, der eine Kulturabteilung gegründet hat, mit dem Ziel, die Verbindungslinie zwischen Schule, Musikerziehern und Schallplattenindustrie herzustellen. In einem Mitteilungsblatt »Kultur und Schallplatte« wird eine Artikelreihe begonnen, die eine Art neuzeitlicher Formenlehre auf der Schallplatte geben will. Der erste Beitrag dieser Art ist ein in mancher Hinsicht beachtenswerter Aufsatz von *Hans Mersmann* über die musikalische Variationsform. Man erkennt aus seinen Ausführungen, welch wertvolles Hilfsmittel die Schallplatte für den Pädagogen sein kann. Als Anregung möchten wir vorschlagen, in jenen Blättern nicht nur die programmatischen Artikel aufzunehmen, sondern die von den Lehrern gemachten Erfahrungen, vielleicht auch Schülerurteile aus der Praxis selbst dort zu veröffentlichen.

Nicht nur die Schallplatten-Zeitschrift, sondern auch die Buchproduktion über die Schallplatte fordert unsere Beachtung. Es mehren sich in allen Ländern die Stimmen, die Schallplatte einzuordnen in die Gesamtbewegung der Musik der Zeit. Am besten gelungen ist dies meiner Ansicht nach dem jüngsten Buch dieser Gattung, dem bei der Editions Kra in Paris erschienenen Bändchen »Le Phonographe« von *A. Coeuroy* und *G. Clarence.* Es scheint mir nicht nur das bislang vollständigste und wissenschaftlichste, sondern auch das im Stil eleganteste Buch über den Phonographen zu sein. Hinzu kommt, daß gerade der vom Deutschen abweichende Standpunkt des Franzosen besonders interessieren muß: so z. B. die für unsere Begriffe nicht geringe Überschätzung der Schallplattenkonzerte; in Paris scheinen konzertmäßige Schallplattenveranstaltungen geradezu Mode zu sein, sicherlich aber nur dank besserer technischer Durchführungen. Höchst lehrreich auch die Feststellung der letzten statistischen Erhebungen, daß der Publikumsgeschmack gegenwärtig mehr der klassischen Musik zuneigt: man kauft zwei klassische Platten auf eine Jazzplatte. Ob dieses Verhältnis in Deutschland nicht gerade umgekehrt besteht, wäre einer eingehenden Nachprüfung wert. — Doch nun zur Schallplattenpraxis.

Deutsche Grammophon: Wie reagiert die Schallplatte auf den Konkurrenten *Tonfilm?* Indem sie die Glanzstücke der Tonfilme auf der Schallplatte wiedergibt. Bei Brunswick hört man *Al Jolson* in dem für die Filmtheater schon wiederum verbotenen Singing Fool, bei der Deutschen Grammophon einen Foxtrott aus »Brodway Melody«. Erwähnenswert *Franz Völker.* Sonst Sommerpause.

Electrola: Spät kommen die Songs der Dreigroschenoper. *Carola Neher* und *Kurt Gerron* singen sie. Und dann zum Aussuchen: *Whiteman, Hylton* oder *Smith.* Die Schlagertexte sind dabei ein Kapitel für sich. Sie bevorzugen Fragen, die man die vernunftlosen nennen möchte und die gleich den bekannten rhetorischen Fragen keine Antwort verlangen. Eine von vielen heißt: »Willst du den Regenbogen haben?« — Von den Kunstplatten ist in erster Linie *Jehudi Menuhin* zu nennen; ganz hervorragend gelungen ist die Klavierplatte mit *Wladimir Horowitz.* Durch besonders deutliche Aussprache und schönen Klang fällt die Aufnahme von *Gerard Pechner* auf; *Eva Heinitz* spielt Cello-Sächelchen mit weichem, vollen Ton.

Lindström: Bei *Columbia* sind Aïda-Platten mit italienischen Stimmen erschienen, die anzuhören ungetrübte Freude bereitet. Die Solisten sind: G. A. Lombardi, M. Capuana, A. Lindi, A. Borgioli, T. Pasero und S. Baccaloni.

Eberhard Preußner

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

SITUATION DER OPER

GROSSTADTOPER: Im *Anbruch* XI/6, Wien (Sonderheft Oper) schreibt *Lothar Wallerstein* über »Aufgaben der Großstadtoper«: »Mehr als dem ›Was‹ muß die Mühe des Opernleiters dem ›Wie‹ gelten, soll die Oper sich ernsthaft behaupten. Es handelt sich heute weniger um eine gefährliche Krise der Opernkunst als vielmehr um eine Krise der Operndarstellung und des Opernbetriebes. Die Ansprüche des Publikums an die Qualität der Aufführungen sind gestiegen. Kino und Radio haben ihm Augen und Ohren geöffnet. Wohl läuft die Menge im Kino einzelnen Schauspielern und dem stofflich Packenden nach, aber sie sieht ideale Verkörperungen ihrer Phantasie, sie sieht glaubhafte Gestalten in jeder Rolle eines guten Films, sie spürt vor allem die Intensität der Darstellung. Diese Intensität der Darstellung entscheidet über das Werk. Mit dieser Forderung tritt das aktuelle Publikum an die Oper heran. Oper ist Theater und Theater ist Darstellung durch Mensch und Material, Stimme und Geste, Linie und Farbe. Ehe diese bestimmte Einsicht der gegenwärtigen Opernsituation sich nicht in der tatsächlichen Opernpraxis vollends durchgesetzt hat, wird dem Opernbetrieb nicht geholfen werden. Daß Stimme und Stimmkultur notwendige Voraussetzungen, hervorragende Mittel der Operndarstellung sind, ist ebenso klar wie es notwendig ist, daß die Geigen richtig gestimmt und gespielt sein müssen, wenn sie musikalisch zureichende Eindrücke vermitteln wollen. Aber zur Darstellung gehört ebenso Wort und Gebärde, Figur und Haltung, technische Schulung des Körpers, den musikalischen Intentionen sichtbaren Ausdruck zu leihen.« Die »Intensität des Theaterspielens« muß im Mittelpunkt des Opernbetriebes stehen; von hier aus erhebt sich auch die Forderung nach einem festen Ensemble. Der Autor empfiehlt Austauschgastspiele und zur Heranbildung des Nachwuchses »Opernstudios«. Die Großstadtoper ist »die Pflanzstätte der neuen Opernkunst, die durch zeitgemäßen Ausbau des alten Repertoires, durch Aufnahme und Verbreitung des neuen Opernschaffens, vor allem aber durch die Pflege intensivster Ensemblekunst beispielgebend zu wirken hat«. — Über die Berliner Oper schreibt *Theodor Wiesengrund-Adorno* (ebenda). Treffendes sagt er über das Kroll-Haus; er schließt mit dem Ausruf: »Man gebe Klemperer adäquate Solisten und Deutschland hat das Operntheater, das einzig heute gebraucht wird.« — Sehr interessant berichtet *Herbert Graf* über die Situation der Großstadtoper in Moskau und Leningrad (»Oper im Neuen Rußland«, *Anbruch* XI/6). »Zunächst ein fundamentaler Unterschied zu uns: das Theater in Sowjetrußland ist *Volkstheater*. Nicht durch politischen Zwang, sondern von innen aus. Der Russe lebt mit dem Theater, es ist ihm nicht bloß Zerstreuung, sondern Erlebnis. Die Frage nach dem Brot und der Wohnung ist nicht gelöst, wohl aber die Theaterfrage. Die zahlreichen Theater Moskaus (außer in 25 Theatergebäuden wird in unzähligen Sälen, Arbeiterklubs, Fabriken, Musikschulen usw. Theater gespielt) und Leningrads sind trotz der großen wirtschaftlichen Sorgen allabendlich vollbesetzt. Schauspiel und Oper in gleichem Maße. Moskau hat, von zehn kleinen musikalischen Bühnen abgesehen, vier staatliche Opernensembles. In Leningrad spielen drei Theater auf dem Operngebiet eine wichtige Rolle. Und zwar überall eine höchst populäre Rolle. Das Theater steht im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses und auf den Straßen werden Theaterzeitschriften in großer Zahl wie Tageszeitungen verkauft.«

Im Sonderheft der *Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung* (XXX/23—24, Köln) wird Zeitungsberichten entnommenes »Zahlenmaterial zur Opernkrise« zusammengestellt. Da heißt es: »Etwa 140 Theater im Reich sind auf Zuschüsse angewiesen. Dem Gesamtaufwand von 150 Millionen steht eine Einnahme von etwa 50 gegenüber. Im Durchschnitt werden 45 Prozent der Plätze verkauft; einzelne Orte, wie etwa Weimar, erreichen an 85 Prozent.« Ebenda wird folgende Bilanz aufgestellt: »Michael Bohnens jährliches Einkommen aus Rundfunk-, Theater- und Schallplattenverpflichtungen wird auf 600000 Mark geschätzt, Richard Tauber: 850 000 Mark, Heinrich Schlusnus etwa 300000 Mark. — (Für die besten deutschen *Dramen* wurden Preise von 3000 Mark und 5000 Mark ausgesetzt!)«

DER OPERNKOMPONIST: *Ernst Křenek* äußert sich im *Anbruch* (XI/6) über »Opernerfahrung«. Křenek betrachtet zunächst den Stoff der Oper und seine dramatische Behandlung. Dann sagt er weiter: »In bezug auf die musikalische Gestaltung lehrt die Erfahrung, daß nach wie vor der singende Mensch in der Oper die Hauptsache ist; das ist eine nicht wegzudisputierende Bedingung des Materials und man kann getrost sagen, daß jede andere Ideologie, die etwa

in der Tatsache des Gesanges einen Widersinn sehen möchte oder für die Musik als solche eine dominierende Stellung zu vindizieren sucht, zu schiefen Resultaten gelangen wird. Im Augenblick, wo die Tatsache der Oper bejaht wird, muß auch jene in sich abgeschlossene Welt des singenden und spielenden Menschen als höhere Realität und gegeben angesehen werden.« Křenek schließt mit den Worten: »Eine Gefahr, die die Erfahrenheit mit sich bringen kann, ist die Routine. Ihr entgeht man, wenn man sich immer andere Aufgaben stellt und das Unversuchte in Angriff nimmt. Gerade am Entgegengesetzten läßt sich die Erfahrung am wirksamsten betätigen, und je größer sie wird, desto wesentlicher wird es, nach ersten Begegnungen zu suchen.«

In *Der Scheinwerfer* (II/18—19, Essen) schreiben: über die Einakter von Křenek, Hindemith, Milhaud und Weill *Fr. Feldens*, über Paul Hindemith *Heinrich Strobel*, über Ernst Křenek *Eberhard Preußner*, über Darius Milhaud *André Coeuroy*. Im gleichen Heft wird ein Brief Křeneks an die Essener Opernleitung mitgeteilt, in dem er die Gründe seiner Ablehnung, die »Zwingburg« umzuändern, mitteilt. In dem Brief heißt es: »Die Idee von der Schaffung einer neuen, lokalen Volkskunst aus den Gegebenheiten und für die Bedürfnisse des Ruhrgebiets verstehe ich sehr wohl, entspringt sie doch einer mir nahestehenden soziologischen Anschauungsart. Aber ich meine, daß eine solche Kunst, im wesentlichen jedenfalls, irgendwie aus dem betreffenden Volkstum selbst hervorgehen müßte, und nicht an dieses von außen herangetragen werden dürfte. Nicht als ob ich damit einem verwerflichen Dilettantismus das Wort reden wollte — aber so etwas müßte doch von jemandem ausgehen, der diesem Volkskreis näher steht als ich, durch Abstammung, Entwicklung, Neigung und Lokalität anders bestimmt. Und das Ganze als artistisches Experiment zu versuchen, dazu ist meine Verantwortlichkeit heute zu groß geworden, und wäre auch eine Art Betrug an Ihrer reinen Absicht.«

Hermann W. v. Waltershausen (*Rheinische Musik- und Theaterzeitung* XXX/23 u. 24, Köln) ruft den Opernkomponisten zu: »Natur, Praxis, Selbstkritik! Fangen Sie mit dem letzteren an, so werden Sie zum Lernen geführt! Aus der Praxis entspringt die Inspiration! Sie schütteln ungläubig den Kopf; glauben Sie mir, man kann auch Erfinden lernen! Unser Zeitalter ist zur Kunst nicht unbegabter als jedes andere; aber unsere Phantasie ist verbildet. Das Werk eines modernen Musikdramatikers ist das Dokument der kompliziertesten psychischen Hemmungen und eine Fundgrube für den Psychoanalytiker. Aber auch Natur und Gesundheit können Sie erwerben; dies ist die Aufgabe der eigenen Charaktererziehung.«

In der *Allgemeinen Musikzeitung* (56. Jahrg./26—27, Berlin) wendet sich *Paul Schwers* an die Opernkomponisten: »Also ihr deutschen Opernkomponisten: schafft Neues! Aber entfernt euch mit überstiegenen Experimenten nicht zu weit von dem, was unsere Bühnen für den Alltagsbetrieb dringend bedürfen. Schafft Gebrauchsopern, die nicht für die exklusive Fachwelt, sondern für die Masse der Opernbesucher bestimmt sind. Das mag für den ersten Augenblick fast banausisch klingen. Aber wenn uns solides Brot zum Leben fehlt, können uns futuristische Leckerbissen wenig nützen.«

DAS OPERNLIBRETTO: In einem ausgezeichneten Aufsatz »Literaten haben die Oper erfunden«! (*Anbruch* XI/6), in dem von der Erfindung der Oper lebendig und neuartig gesprochen wird, schreibt *Hanns Gutman:* »Literaten haben die Oper erfunden. Vielleicht werden sie auch ein Mittel zu finden wissen, der heftig bedrängten Oper wieder aufzuhelfen. Jean Cocteau wäre ein Anfang.« — *Hans Joachim Flechtner* propagiert in seinem Aufsatz »Das Problem des Operntextes« (*Rheinische Musik- und Theaterzeitung* XXX/23 u. 24) die Verständlichkeit des Operntextes. »Die Handlung muß bildlich suggestiv wirken, d. h. sie muß aus dem Szenenbilde ohne weiteres verständlich sein . . . Der Textdichter einer Oper muß sein Werk sehen, er muß es gestalten, als schaffe er einen Film.«

OPERNREGIE: In »Opernregie als Montage« (*Anbruch* XI/6) empfiehlt *Walter Gronostay* zur Synthese von Musik und Szene »das Prinzip Montage«. Der Sänger wird vom Regisseur, der sich des Prinzips der Montage bedient, als »gegebene unveränderliche Größe« angenommen, das »Bühnenmilieu um ihn herum sinnvoll verändert« oder »der Sänger selbst als Masse im Raum behandelt und mit Hilfe der Bühnenmaschinerie bewegt und verschiedentlich im Raum eingesetzt«.

OPER UND RUNDFUNK: *Herman Unger* betont in seinen Ausführungen »Vom Rundfunk« (*Rhein. Musik- und Theaterzeitung* XXX/23 u. 24, Köln) die Möglichkeit, gerade die Opern, die auf der Bühne sich nicht als bühnenwirksam erwiesen haben, im Rundfunk wieder lebendig

werden zu lassen. — Mit der »Zukunft der Oper im Rundfunk« setzt sich *Frank Warschauer* (*Anbruch* XI/6), auseinander: »Der Rundfunk hat schon jetzt seine eigene Bühne, freilich nur zu dem Zweck der Sendung. Wenn die Erfindung des Fernsehens eingeführt ist, so wird eines Tages das große Theater des Rundfunkes entstehen, dessen Aufführungen wie jetzt die der Opernhäuser für die dort anwesenden Zuschauer, wie für die Rundfunkhörer bestimmt sind. Es wird gleichzeitig die fundierteste und mächtigste Opernbühne der Zukunft sein. Der Rundfunk verwirklicht die Oper für alle. Er zerbricht die aristokratischen Voraussetzungen der Oper und stellt sie damit vor eine Schicksalsfrage, die so unbeantwortet ist wie die anderen Probleme dieser Zeit des Versagens und der Aufhebung jetzt bestehender Bindungen.« — Über die »technische Seite der Opernübertragung im Rundfunk« unterrichtet ebenda *F. Noack*.

DAS OPERNPUBLIKUM: In »Das Theater der Gegenwart und sein Publikum« (*Die Musikwelt* IX/7, Hamburg) kommt *Eugen Gürster* zu der Feststellung: »Man macht in Theaterkreisen den Mitgliederorganisationen der ›Freien Volksbühne‹ und dem ›Bühnenvolksbund‹ häufig den Vorwurf der künstlerisch-kulturellen ›Einseitigkeit‹, — der Tendenz. Aber gerade in der weltanschaulichen Grundhaltung, die bei beiden Zuschauerorganisationen im Keime, viel zu unausgesprochen noch zugrunde liegt, ruht ein wesentliches Element der Heranbildung eines neuen Publikums. Man darf sich von dem Schreckwort ›Tendenz‹ nicht irremachen lassen. Alles Wohlgeratene hat eine organische Tendenz zur Auslese des seiner Wesenheit Gemäßen. Sehr oft ist ›Objektivität‹ — gerade in Dingen der Kunst und besonders des Theaters — ein Ausdruck einer verschwommenen Haltung in Dingen der Weltanschauung und des Formgefühls.« — *Walter Dirks* schreibt in einem Artikel »Zur Situation der Oper« (*Das Nationaltheater* I/5, Berlin) über die Publikumsfrage: »Die Oper ist von der geistigen Aristokratie und von der Jugend aufgegeben, von der Arbeiterschaft nicht ergriffen worden. Sie stützt sich auf Schichten, die ihren Elan, mit dem sie ein Stück bester deutscher Kultur erfüllt hatten, nunmehr längst verloren haben. Die Unsicherheit, die über der Zukunft dieser Schichten liegt, liegt auch über der Oper, und wir werden nicht um die Frage herumkommen, ob nicht angesichts dieser Tatsachen die opernfeindliche Haltung der Literaten soziologisch begründet erscheint und wir die Toten die Toten begraben, d. h. die Opernabonnenten die Oper finanzieren lassen sollten, solange sie die Lust daran behalten. (Die Gleichgültigkeit der Intellektuellen würde dabei die Oper weniger stören als die Entziehung der riesigen Subventionen, von denen sie lebt.) Die Oper teilt das Schicksal, sozial fragwürdig zu sein, mit sehr vielen Institutionen der bürgerlichen Welt. Wer diesen Institutionen gegenüber grundsätzlich sich radikal ablehnend zu verhalten pflegt, wird auch die Oper zum alten Eisen werfen. Aber diese Haltung scheint nicht das zu sein, was von uns gefordert wird. Weder ist die bürgerliche Welt völlig zersetzt, noch haben wir irgendeine begründete Vorstellung von der, die sie ablösen soll.«

Ferner: »Gezeiten der Oper« von *Ferdinand Pfohl* (*Die Musikwelt* IX/7, Hamburg). — »Opernfragen« von *T.* (*Rheinische Musik- und Theaterzeitung* XXX/23 u. 24, Köln). — »Opernkrise ist Geldkrise« von *Oskar Guttmann* (ebenda). — »Theaterplanwirtschaft« von *Liebscher* (ebenda). — »*Probleme des Opernspielplanes*« von *H. T.* (*Der Tag*, 25. Juni 1929.) — »Die Oper als romantische Kunstform« von *Kurt London*. (*Allgemeine Musikzeitung* 56. Jahrg./26—27, Berlin). — »Acht Jahre Duisburger Oper« von *Peter Funk* (ebenda). — »Opernschicksale im Spiegel der Tonkünstlerfeste 1859—1929« von *Gustav Struck*. — »Der Opernspielplan« von *Clemens v. Franckenstein* (*Musik und Theater*, 1. Juliheft 1929).

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (29. Juni 1929). — »Das Naturgefühl in der Musik« von *Anton Mayer*.

BERLINER TAGEBLATT (22. Juni 1929). — »Kunstlied und Volkslied« von *Karl Viëtor*. Der Autor spricht gegen die weit verbreitete Ansicht »von einem Sichselbstmachen, einem geheimnisvollen Erwachen der Volkslieder aus dem träumenden Gemeingeist«. Das Volkslied ist individuell geschaffen, das Volk übernimmt nur die Dichtung und eignet sich die Lieder an: »es formt sich die individuelle Schöpfung des Poeten unter dem Singen um nach seinem Geschmack.« »Dies Umschaffen des individuellen Kunstgebildes aus den Kräften der naturhaften Dichtungsgabe macht Volkslieder.« Zum Schluß seiner Ausführungen stellt der Autor in Aussicht, daß »der Schlager, dies Volkslied der Großstadt, der heutigen Kunstlyrik das gleiche

bedeutet, was das bäuerliche Volkslied der Dichtung in der Goethe-Zeit geleistet hat: Auslösung der Tendenzen zu volkstümlicher Kunstpoesie«.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (20. Juni 1929). — »Das Holz in der Akustik« von *H. Hörig*.

GERMANIA (19. Juni 1929). — »Musik und neue Sachlichkeit« von *Ernst Schliepe*. — (4. Juli 1929). — »Die Musik der Natur« von *Wilhelm Heydrich*.

KÖLNISCHE ZEITUNG (22. Juni 1929). — »Musikkritische Offensive« von *Oskar Baumgartner*. Ausgehend von der völkerverbindenden Macht der Musik wendet sich der Autor gegen ein musikreaktionäres Buch von Adolphe Boschot »Le mystère musical« (1929 bei Plon erschienen), in dem »die Kunst des Doktor Strauß ein Ausdruck der alldeutschen Seele« und »nicht bloß deutsch«, sondern »boche« genannt wird. — (29. Juni 1929). — »Das Jugendtagebuch Beethovens wiedergefunden« von *E. R. Fuchs*.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (5. Juli 1929). — »Zur musikalischen Gegenwartslage« von *Otto Besch*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (18. Juni 1929). — »Musik und Vogelwelt« von *Erwin Felber*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (23. Juni 1929). — »Rundfunk und künstlerische Wirkung« von *S. Kallenberg*.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (25. Juni 1929). — »Zug der Kapellmeister an der Mannheimer Oper. Von Stamitz bis Weingartner« von *Wilhelm Bopp*.

NEUE FREIE PRESSE (29. Juni 1929). — »Offenbach als Romantiker« von *Julius Sterz*. — (23. und 29. Juni 1929). — »Liszt, der Hochherzige« von *André Suarès*. Über das Verhältnis zu Wagner sagt der Autor: Liszt »vergißt seine Kunst, um in der Kunst eines anderen zu leben. Mehr noch: er läßt sich von Wagner plündern. Dieser liest seine sinfonischen Dichtungen im Manuskript, macht sie zu seiner Beute, nützt alle Genieblitze aus, überdenkt alle Versuche Liszts reiflich, um sie mit der Geschwindigkeit des Genius sogleich zu erfassen. Später dann macht der Triumph Wagners alle Musiker mit Ausnahme Liszts mißmutig. Je weniger man ihm selbst und allem, was er an musikalischer Kraft in seinen Werken verschwendet, Gerechtigkeit widerfahren läßt, um so mehr rühmt Liszt die Werke seines großen, siegreichen Freundes. Eine solche Selbstverleugnung ist beispiellos. Wären die Theologen fähig, abzuwägen, was sie an Reinheit, Seelengröße und klarer Güte erfordert, so würden sie den Prozeß der Seligsprechung einleiten, und Liszt würde als der Heilige der Musik, als ein unerreichtes Vorbild der Künstler auf die Altäre gestellt. Man suche das Wunder nicht anderwärts: hier ist es.«

SCHLESISCHE ZEITUNG (30. Juni 1929). — »Musikalische Redensarten im täglichen Leben« von *Alfred Munch*.

VOSSISCHE ZEITUNG (22. Juni 1929). — »Rundfunk als Musikmäzen« von *Léon*. — (29. Juni 1929). — »Musik von gestern und heute« von *Leo Balet*.

ZEITSCHRIFTEN

DAS ORCHESTER VI/13, Berlin. — »Die Instrumentation W. A. Mozarts« von *Bernhard Paumgartner*.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXVII/12—14, Berlin. — »Mechanische Musik« von *Walter Jacob*. »Die mechanische Musik als Ganzes steht heute noch am Anfang einer Entwicklung, und es bleibt abzuwarten, bis zu welchen äußeren Möglichkeiten die fortschreitende Überwindung der technischen Schwierigkeiten, bis zu welcher inneren Stoßkraft die Zeiteinstellung auf ›Maschinenkunst‹ überhaupt diesen neuen Kunstzweig gelangen läßt. Immerhin hat sich eine junge Komponistengeneration — allen voran Paul Hindemith — bereits der Komposition für mechanische Instrumente zugewandt, und der Gedanke, daß Maschinenmusik in allernächster Zeit vielleicht schon (in Verbindung mit dem Film vor allem) unser Musikleben soziologisch und ökonomisch beherrschen kann, sollte jeden an der musikkulturellen Entwicklung Interessierten zur Beschäftigung mit ›Mechanischer Musik‹ zwingen.« — »Grundfragen der elektrischen Musikübertragung« von *Ludwig Rosenthaler*. — »Musizierende Elektrizität. Jörg Mager und sein ›Sphärophon‹« von *Alfred Morgenroth*. — »Mechanik und Organik« von *Paul Bernhard*. Den ästhetischen Wert der mechanischen Musik sieht der Autor: »1. im Formalen: der Spielapparat eröffnet dem Komponisten neue Möglichkeiten musikalischen

Ausdrucks . . . 2. im Ausdruck: als ›leblose‹ Musik. Als äußerster Gegensatz zur ›beseelten‹ Klangsprache des menschlichen Kehlkopfes und seiner instrumentalen Nachahmung.« Doch damit scheinen dem Autor auch die Grenzen gegeben. »Kunst beginnt erst da, wo die Maschine überwunden ist.« — »Sprechmaschine und Pädagogik« von *Kurt Lüthge*. — »Schul- und Privatmusikunterricht« von *Edmund Joseph Müller*. — »Seminargemeinschaft — Laienunterrichtsgemeinschaft« von *Hans Boettcher*. Es werden interessante Vorschläge zum Ausbau des Privatmusikunterrichtes im Anschluß an den Preuß. Ministerialerlaß gemacht. — »Musiklehre« von *Hans Mersmann*.

DEUTSCHES VOLKSTUM XI/6, Hamburg. — »Die Geburt des Mythos aus der Musik« von *Paul Haarmann*. Zu den Ideen von Richard Benz.

DIE MUSIKERZIEHUNG VI/6, Berlin. — »Über die Grenzen von Singen und Sprechen« von *Hugo Löbmann*. — »Neue Choralvorspiele« von *Martin Fischer*.

DIE PSYCHOANALYTISCHE BEWEGUNG I/1, Wien. — Im Artikel »Beiträge zur psychoanalytischen Bibliographie« von *A. J. Storfer* wird auch eine Bibliographie psychoanalytischer Werke, die Musik betreffend, gegeben.

DIE STIMME XXIII/9, Berlin. — »Die akustischen Grundlagen der Stimmbildung« von *Jörgen Forchhammer*. — »Die Zweiheit in der Struktur der menschlichen Stimme« von *Lilly Finck*. — »Beiträge zur mittelalterlichen Stimmkunst« von *Herbert Biehle*. — »Gedanken zum Musikunterricht an höheren Schulen« von *Robert Jeuckens*.

DIE WELTBÜNHE XXV/24, Berlin. — »Toscanini« von *Klaus Pringsheim*.

MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER MUSIKKRITIKER Nr. 28, Frankfurt a. M. — »Helden und Heldenverehrung« von *Karl Laux*. Zur Dirigentenfrage.

MUSIK UND KIRCHE I/4, Kassel. — »Gegenwartskrise und Zukunftswege des evangelischen Gesangbuches« von *Hans Joachim Moser*. — »Bach-Kultus und Bach-Pflege« von *Hermann Keller*. — »Über Posaunenmusik« von *Christhard Mahrenholz*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 87. Jahrg./26—27, Berlin. — »Wie ist dem Musikalienhandel zu helfen?« von *Walther Hirschberg*. — »Der Klang als Wortbildner« von *Paul Riesenfeld*. — »›Triumph der Alltäglichkeit‹« von *Fritz Ohrmann*. — »Ein Dritteltonklavier« von *Hans Oscar Hiege*.

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHKUNDE (Jahrg. 1929, Heft 6, Berlin). »Hugo Wolf« von *P. Schmid*.

ZEITSCHRIFT FÜR SCHULMUSIK II/5, Berlin. — »Das Volkskinderlied« von *Fritz Jöde*. — »Wege zur Notenschrift« von *Paul Friedrich Scherber*.

AUSLAND

THE MUSICAL TIMES Nr. 1037, London. — »Harriet Cohen« von *Claudia Sheale*. — »Rhythmus beim Singen und sonst« von *W. S. Drew*. — »Das Berlioz-Rätsel« von *J. H. Elliot*. — »Francks Technik« von *A. J. B. Hutchings*.

THE SACKBUT IX/12, London. — »Excursions« von *Ursula Greville*. — »Song ›Plugging‹ of all sorts« von *James M. Glover*. Über die Schlagerfabrikherstellung in der Jazz- und Schallplattenmusik. — »Hindemiths Neues vom Tage« von *Wilhelm Altmann*.

LE MENESTREL 91. Jahrg./25—27, Paris. — »Das Leben Beethovens« von *Jean Chantavoine*. Über Herriots Beethoven-Buch.

MUSIQUE II/9, Paris. — »Russische Kunst und Igor Strawinskij« von *Paul Landormy*. An Hand des Strawinskij-Buches von Boris de Schloezer. — »Gérard de Nerval und die Volkslieder des Valois« von *Julian Tiersot*. — »Meine ersten Jahre« Selbstbiographie von *Fétis*.

MODERN MUSIC VI/4, Neuyork. — »Die amerikanische Szene wandelt sich« von *Irving Weil*. Gegenüber der alten Komponisten-Generation der Chadwicks, Loefflers, Converses, der Masons, Hills und Carpenters schildert der Autor die neue junge, eigentlich amerikanische Komponisten-Generation. Aus den mehr als hundert lebenden amerikanischen Komponisten nennt er als Führer der neuen amerikanischen Musikbewegung: Aaron Copland (den bekanntesten), Roy Harris (den hoffnungsvollsten), Robert Russell Bennett, Virgil Thomson, George Antheil und Alexander Lipsky. Sie alle schreiben eine typisch amerikanische Musik, deren Hauptkennzeichen für den Autor die Männlichkeit (a distinguishing virility) ist.

PRO MUSICA QUARTERLY VII/3—4, Neuyork. — »Die supra-diatonische Skala als eine organische Basis für die Musik der Zukunft« von *Joseph Yasser*. Entwicklung eines neuen

Systems. — »The ›Tyran Ut‹« von *Maurice Emmanuel.* — »Joseph Schillinger«, biographische Skizze des 1895 geborenen russischen Komponisten.

THE MUSICAL QUARTERLY XV/2, Neuyork. — »The two persons« von *Carlos Chávez.* Über den Schaffenden und den Nachschaffenden, Musik als Einfall, Musik als Notation, Musik als Interpretation. »Geschriebene Musik ist unvollkommen . . . Musik auf dem Papier ist leblos«. — »Chopin« von *Paul Landormy.* Der Artikel beginnt mit dem Satz: »Chopin ist das Gebot des Tages«. — »Österreichisch-deutsche Musiker in Frankreich im 18. Jahrhundert« von *J.-G. Prod'homme.* Über Forberger, Cousser, Johann Fischer, Muffat, Quantz, Telemann u. a. — »Die Jugend der Musik« von *R. W. S. Mendl.* Der Autor begegnet zunächst der falschen Ansicht, daß die Musik die jüngste der Künste sei; den verhältnismäßig jungen Ursprung gibt er nur für einen Teil der Musik zu, für die Farbe in der Musik. — »Casanova und die Musik« von *Paul Nettl.* — »Die Bedeutung des Trillers, gesehen in Beethovens reifen Werken« von *Edwin Hall Pierce.* In dem interessanten Artikel weist der Verfasser nach, daß der Triller jedenfalls in Beethovens reifen Werken keine Verzierung oder selten Virtuosität bedeutet. »Der Triller, wie ihn Beethoven in seinem reifen Stil gebraucht, bedeutet die Intensivierung irgendeines Gefühls oder die Bewegungsweise mit dem Ziele eines bewußten Erschauerns vitaler Emotion.« Technisch gesehen, verwendet Beethoven den Triller strukturell, nicht ornamental und »dies bezeichnet historisch einen Wendepunkt in der musikalischen Kunst«. »In den Werken unserer besten zeitgenössischen Musiker finden wir gelegentlich strikte Beweise von dem ›strukturellen‹ Gebrauch des Trillers.« — »Ästhetische Betrachtungen der zeitgenössischen Musik« von *André Coeuroy.* Aufschlußreiche Ausführungen zur »objektiven«, »absoluten« Musik, über »Tonal und Atonal«, Timbre und mechanische Musik. — »Die Musik und das Jahrhundert der Romantik« von *Julien Tiersot.* Eine Einordnung der Musik in die Tendenzen der literarischen Romantik. — »Musik und Film« von *Harry Alan Potamkin.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE IV/6, Mailand. — »Alessandro Stradella«, bibliographische Skizzen von *Enrico Magni Dufflocq.*

MUSICA D'OGGI XI/6, Mailand. — »Zur Interpretation der Klassiker des Klaviers« von *Luigi Perrachio.* — »Das Konservatorium der Musik zu Palermo« von *Paolo Dotto.*

DE MUZIEK III/9 u. 10, Amsterdam. — »Das jüdische religiöse Volkslied« von *A. Z. Idelsohn.* — »Ost und West in der Musik« von *Erwin Felber.* — »Zwei Requiem-Messen« von *K. Ph. Bernet Kempers.*

Eberhard Preußner

MUSIKALISCHE BILDUNG 1929, 1 (Moskau). — »Über den Unterricht der gemeinschaftlich-theoretischen Disziplin in den Konservatorien.« — »Die Lehre von den Registern der menschlichen Stimme« von *W. Bagaduroff.* — »Über den musikalischen Rhythmus« von *J. Leßmann.* Leßmann beschließt seine Ausführungen zusammenfassend: ». . . Um den Rhythmus und seine Kräfte vollständig beherrschen zu können, ist es unbedingt notwendig, ihn nicht nur von der metrischen, sondern auch von der logischen Seite zu verstehen und das für jede Komposition dynamisch beste Tempo, den besten Takt und das innertaktliche Schwanken der Tempi, falls dieses notwendig ist, zu kennen.« — »›Die Winterreise‹. Bemerkungen zur Vokal-Melodik Schuberts« von *Valentin Fährmann.* — »Über vokal-musikalische Bildung in Italien« von *Ek. Milkowitsch.*

DER PROLETARISCHE MUSIKANT 1929, 1 (Moskau). — »Was ist die ›Vereinigung proletarischer Künstler‹?« von *L. Lebedinskij.* Die proletarischen Künstlervereinigungen sind Abteilungen des Proletariats, Abteilungen der kommunistischen Partei, die für die Hegemonie des Proletariats in der Kunst kämpfen und die — jede in ihrem Gebiet — grundsteinlegend für den grandiosen Aufbau wirken. Diese Arbeit ist nicht nur unumgänglich, sie ist — unvermeidlich. — »Probleme des proletarisch-musikalischen Schaffens und ihre Mitläufer« von *Jurij Keldysch.* (Über: D. Wassiljew-Buglaj, M. Kowalj, B. Schechter, B. Bjelyi, A. Davidenko, A. Krein, Gnjessin, Kortschmarew, Krassew.) ». . . Komponisten, fern dem eigentlichen Leben des Proletariats, ist die proletarische Seele fremd. Die Kunst einer jeden Klasse wächst (inhaltlich und formal) aus den unmittelbaren Bedingungen ihres Seins . . . Deshalb ist Hauptbedingung aller proletarischen oder sich dem Proletariat nähernden Komponisten mehr Nähe in ihrem Schaffen zum alltäglichen Leben der Arbeiterklasse, mehr Aufmerksamkeit und Liebe zu den verschiedenen Erscheinungen ihrer reichen und gesunden Seele.« — »Das musikalische Leben im Westen« (Rückblick auf 1928) von *Iwanoff-Boretzkij.*

M. Küttner

BÜCHER

HÄNDEL-JAHRBUCH 1928. Verlag: Breitkopf & Härtel. Leipzig.

Die vor mehreren Jahren gegründete *Händel-Gesellschaft* legt nunmehr der Öffentlichkeit das erste sichtbare Zeichen ihrer Wirksamkeit vor in dem ersten Jahrgang 1928 des *Händel-Jahrbuchs*, das als ein Mittelpunkt, eine Sammelstelle der Händel-Studien in ihren verschiedenen Ausstrahlungen dienen soll. *Rudolf Steglich*, ein in Händel-Dingen kompetenter und bewährter Forscher, der Herausgeber des Händel-Jahrbuchs ist diesmal gleichzeitig sein Hauptmitarbeiter. Seine Studie über »*Die neue Händel-Opern-Bewegung*« ist nicht nur der zeitgemäßeste und inhaltlich gewichtigste, sondern auch der umfangreichste Beitrag, der mit seinen fast 90 Druckseiten die größere Hälfte des Jahrbuches einnimmt, während sechs andere Mitarbeiter sich in die kleinere Hälfte von 70 Seiten teilen. Steglich bietet eine erschöpfende, durch genaueste Sachkenntnis und tiefe Einsichten hervorragende Studie, die dem seit 1920 von Göttingen ausgehenden Problem der Händel-Oper nach allen Seiten hin gerecht wird. Die Göttinger Händel-Renaissance durch Oskar Hagen und seine Mitarbeiter wird vollauf gewürdigt, dabei aber auch in ihren Schwächen kritisch beleuchtet; die Ausbreitung dieser Händel-Bewegung durch ganz Deutschland wird genau verfolgt, das Auf- und Abfluten dieser Händel-Welle genau verzeichnet, das szenische und musikalische Problem der Händel-Oper deutlich aufgewiesen. Jeder, der sich mit der Händel-Oper abgeben will, sei es als Leiter und Regisseur einer Aufführung, sei es als kritischer Beobachter der ganzen neueren Händel-Bewegung, wird aus Steglichs Studie reiche Belehrung und Anregung schöpfen können. Warum jedoch versäumt dieser ausgezeichnete Kenner der Materie bei seinem historischen Überblick über die literarische Seite der Händel-Bewegung, nachdem er Chrysanders, Gervinus, Dütschkes, Göhlers, Hagens, Aberts, Mosers und seine eigenen Verdienste um die Sache gebührend gewürdigt hat, warum versäumt er wenigstens zu erwähnen, daß H. Leichtentritt in seiner Händel-Biographie zum ersten Male in der ganzen Händel-Literatur die sämtlichen 36 Händel-Opern in ihrem szenischen und musikalischen Gehalt eingehend behandelt hat? Gehört diese, zweihundert Druckseiten in Anspruch nehmende und etliche Jahre Arbeit repräsentierende erste und einzige Durchmusterung der drei Dutzend Partiturbände und Libretti vielleicht nicht zur Händel-Opern-Literatur? *Arnold Schering* steuert eine Studie über »*Händel und der protestantische Choral*« bei, die ein wertvoller Zuwachs ist zu der noch immer mangelhaften Kenntnis von Händels künstlerischem Werdegang in seinen Lehrjahren bei Meister Zachow. Schering zeigt hier in fesselnder Weise, wie diese jugendlichen Eindrücke aus der protestantischen Kirchenmusik her noch bis in Händels Spätzeit nachgewirkt haben. *Alfred Heuß* rollt das von ihm schon seit zwei Jahrzehnten wiederholt behandelte »*Textproblem von Händels Judas Maccabäus*« nochmals in aller Ausführlichkeit auf, Händels Textdichter Morell verteidigend gegen oft wiederholte Angriffe auf seine Arbeit. Mag der Leser durch diese Verteidigung überzeugt werden oder nicht, was Heuß außerdem zu Händels Musik zu berichten hat, dürfte jedem wertvoll sein, der sich mit Judas Maccabäus näher beschäftigt. Kleinere Beiträge stammen von *Newman Flower* (ein dankenswerter Bericht über Händels niemals aufgeführte, nur in Bruchstücken erhaltene Oper »Jupiter in Argos«, die selbst in Chrysanders Gesamtausgabe fehlt), von *Hans Dütschke* (über etliche textliche und musikalische Unstimmigkeiten in der Oper Justinus), von *Georg A. Walter* über »Das Händel-Erlebnis eines Sängers«. Eingeleitet wird das Jahrbuch mit einem bedeutungsvollen Aufsatz *Hermann Aberts:* »Die Aufgaben der heutigen Händel-Forschung«. Von einer hohen geistigen Warte und aus seiner überlegenen Beherrschung der musikgeschichtlichen Probleme her verbreitet sich Abert in dieser seiner letzten Händel-Studie über das ganze Gebiet der Händel-Forschung. Er zeigt nicht nur ihren derzeitigen Stand, sondern weist ihr auch die Wege für die nächste Zukunft. Daß diesem Meister seines Faches nichts zur Sache Gehöriges entgeht, versteht sich von selbst, und der Aufsatz bringt überdies die Fülle der Beweise für seine Bekanntschaft auch mit weniger bedeutsamen kleineren Beiträgen zum Thema Händel. Um so auffallender, daß auch er auf den 26 der Händel-Forschung und ihren Vertretern gewidmeten Seiten H. Leichtentritts ihm wohlbekannte, 1924 erschienene Händel-Biographie nicht ein einziges Mal auch nur erwähnt. Zählen die 871 Seiten dieses Werkes für ihn überhaupt nicht mit? Fern liegt es dem Verfasser des genannten Werkes, der zufällig auch

Verfasser der vorliegenden Zeilen ist, aus gekränkter Eitelkeit sich über diese Vernachlässigung seitens seines berühmten Kollegen beklagen zu wollen, oder ihr für seine Person eine besonders großer Wichtigkeit beizumessen. Immerhin moniert er dies auffällige Ignorieren aus Motiven reiner Sachlichkeit und wissenschaftlicher Objektivität und erinnert sich bei dieser Gelegenheit daran, daß auch das »Archiv für Musikwissenschaft«, das sich gern als höchstes akademisches Forum dieser Wissenschaft preisen läßt, seit dem Jahre 1924 noch keine Zeit gefunden hat, H. Leichtentritts genanntes Händel-Buch einer Kritik zu würdigen. Wunderliche Welt der amtlich bestallten akademischen Händel-Wächter und der wohlwollenden Kollegen! *Hugo Leichtentritt*

ADOLF MOLL: *Akustik für Musiker*. Verlag: Otto Meißner, Hamburg.

Der Titel des vorliegenden, kurz gefaßten Buches dürfte eingegeben sein von der leider richtigen Erkenntnis, daß Akustik im allgemeinen nichts für Musiker ist. Aber gerade der Musiker, der heute endlich beginnt, seinen geistigen Umkreis auch über das eigene Spezialgebiet hinaus zu erweitern, sollte einsehen, wie nützlich ihm auch eine Einsichtnahme in die physikalischen Grundlagen seiner Kunst werden könnte. Ob man ihm zum Behuf einer solchen Einführung gerade die Ausführungen Dr. Molls empfehlen wird, ist eine andere Frage. Denn bei aller Leichtfaßlichkeit der Darstellung, die der Verfasser selbst prätendiert, leidet diese doch unter einer sehr ungeschickten Disposition, ja unter einer geradezu willkürlichen Anordnung. Die bildlich und wörtlich vorgelegten Beispiele sind nicht immer klar, und dieser empfindliche Mangel wird noch unterstrichen durch eine Vernachlässigung der Sprache, die sogar vor groben grammatikalischen Fehlern nicht zurückscheut. Immerhin findet man die Grundbegriffe der musikalischen Akustik hier beisammen, vermehrt um instruktive Anmerkungen über die Tonerzeugung der Instrumente und über die Funktionen der Menschenstimme. Sachliche Einwände lassen sich mehrfach nicht unterdrücken; beispielshalber muß man gegen eine Definition der Dissonanz als eines Zusammenklanges, der Unbehagen erregt, protestieren: so einfach ist die Sache denn doch wohl nicht. Und daß die Bezeichnung »Spinett« auf einen Klavierbauer Spinetus zurückgehe, das steht zwar im Riemann, ist aber nichts desto weniger seit langem von Sachs als Irrtum zurückgewiesen worden. *Hanns Gutman*

J. G. PROD'HOMME: *Mozart raconté par ceux qui l'ont vu*. Verlag: Librairie Stock, Paris 1928.

Der bewährte Pariser Musikforscher stellt in dem vorliegenden Buch Äußerungen verschiedener Zeitgenossen zusammen, die aus eigener Erfahrung von dem Eindruck berichten, den Mozarts Persönlichkeit ihnen machte, die von ihren Erlebnissen mit ihm erzählen. So sind hier biographische Quellen von Wichtigkeit vereinigt, authentische Berichte über Mozarts ganzes Leben, von der Geburt an bis zum Ende seines Lebens. Wir finden hier z. B. Briefe des Vaters Leopold, der über seine Reisen mit Wolfgang an die Familie und an Salzburger Freunde schreibt, Schriftstücke von Mozarts Schwester Marianne, Zeitungsartikel aus verschiedenen Ländern, Briefe und Berichte von Schachtner, dem Pariser Baron Grimm, Voltaire, Goethe, Salomon Geßner, eine ausführliche Schilderung von Mozarts Auftreten in London durch Daines Barrington in den Veröffentlichungen der Royal Society, Schreiben des Abbé Galliani, des Staatsrats von Nissen, späterem Gatten von Mozarts Witwe, Aufzeichnungen von Ludwig Berger, Dittersdorf, Gyrowetz, Niemtschek, des Librettisten da Ponte, des Sängers Michael O'Kelley, des Schriftstellers Rochlitz, der Schwägerin Mozarts, Sophie Haibel, des Schwagers Joseph Lange, des Sohnes Karl Mozart usw. Dies alles zusammen, mit dem dazugehörigen Kommentar, gibt ein höchst lebendiges Bild Mozarts aus erster Hand, eine willkommene Ergänzung jeder Mozart-Biographie. Das gehaltvolle Buch ist ein würdiges Seitenstück zu Prod'hommes: »Beethoven, d'après ceux qui l'ont vu.«

Hugo Leichtentritt

ANDREAS WERCKMEISTER: *Orgelprobe*. Originaltreuer Nachdruck. Verlag: Bärenreiter, Kassel.

Mit dem anastatischen Druck von Werckmeisters Lehrbuch aus dem Jahre 1698 ist der neuerlichen weitgreifenden Diskussion über die historische Orgel und ihr Verhältnis zur Gegenwart ein fundamentales theoretisches Quellenwerk über das Orgelwerk des Barocks zugeführt. Die Werckmeistersche Schrift stellt ein Kompendium des Orgelbaues und der technischen Handhabung des Instruments im 17. Jahrhundert dar und bietet damit zu der Frage der musikalischen Werkpraxis der zeitgenössischen Orgelmusik ein bedeutsames Pendant. Die Ausgabe, deren

hoher wissenschaftlicher Wert in der bis in die Äußerlichkeiten des Einbandes und des Druckes festgehaltenen Originaltreue gründet, wird in ihrem Teil dazu beitragen, die Probleme der Barockorgel und die Frage der angemessenen Spielart von einer sonst spärlich fließenden Quelle aus zu vertiefen.

Hans Boettcher

B. JURGENSON: *Abriß der Geschichte des Notendruckes (russisch)*. Verlag: Musiksektion des Staatsverlages, Moskau.

Der ehemalige Besitzer eines Musikalienverlags und einer Notendruckerei, der, nachdem er vom Staat expropriiert wurde, als Staatsbeamter das alte Arbeitsfeld weiterbebaut — diese nach westeuropäischen Begriffen nicht alltägliche Erscheinung steht in der Person B. Jurgensons vor uns. Daß ein solcher Mann der Praxis die geistige Regsamkeit besitzt, eine Geschichte des Notendrucks zu schreiben, muß unsere Sympathie erwecken. Das Werk selbst befriedigt allerdings nur teilweise. Doch seien wir nicht ungerecht: die Voraussetzungen für musikhistorisches Arbeiten in gesamteuropäischem Maßstab sind in Rußland nicht günstig, weil die Quellen größtenteils außer Landes sind. Zur Überwindung dieses Hindernisses bedarf es reichlicher Auslandsurlaube, über solche verfügte aber der Verfasser nicht. Doch nicht nur die Quellen, auch die Literatur scheint ihm nicht in vollem Maße zur Verfügung gestanden zu haben. Von den bekannteren Hilfsmitteln sind z. B. die Arbeiten Molitors unverwertet geblieben; und um zu den bekannteren Arbeiten eine unverdienterweise fast unbekannte zu fügen, nenne ich das Werk von R. Steele The Earliest English Music Printing (enthaltend eine Bibliographie von 1495 bis 1597). Die eigentliche Geschichte des Notendrucks umfaßt bei Jurgenson nur 35 Seiten, von denen neun auf Rußland entfallen. Darauf folgt ein Abriß der sozialen Kämpfe im Notendruckergewerbe — oder genauer: im Druckergewerbe im allgemeinen, denn über die Notendrucker ist ja in dieser Hinsicht zu wenig Spezielles bekannt. Man mag verschiedener Meinung darüber sein, ob dieses Kapitel in einer Geschichte des Notendrucks wesentlich notwendig war, jedenfalls aber wird man sich wundern, daß der Verfasser hier so gut wie ausschließlich das ihm aus der Literatur bekannte Frankreich, nicht aber Rußland behandelt. Schließlich haben wir vier Verzeichnisse: 1. die wichtigsten Inkunabeln bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (warum ist hier keiner der *Tabulaturdrucke* Attaignants genannt? S. 81 ist die Jahreszahl MDXIJ irrtümlich als 1511 gelesen); 2. die russischen Drucke bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (auch hier nur »die wichtigsten«?); 3. die wichtigsten Drucker und Verleger im 16. bis 18. Jahrhundert; 4. die russischen Drucker und Verleger bis zur Gegenwart. Immerhin ist das Buch mit den ihm beigegebenen Faksimiletafeln eine brauchbare Einführung in das Gebiet, doch wird, wer sich gründlicher damit befassen will, noch weitere Schriften heranziehen müssen.

Jacques Handschin

CARUSO: *Einzig autorisierte Biographie bearbeitet von Pierre V. R. Key, deutsch von Curt Thesing*. Neue Ausgabe. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

CARUSO: *Gesangskunst und Methode von Salvatore Fucito und Barnet J. Beyer, deutsch von Curt Thesing*. Neue Ausgabe. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Der größte Gewinn für den Gesangsbeflissenen, den er aus dem Studium beider Werke (in der ersten Ausgabe in einem Bande vereinigt) zieht, ist die Erkenntnis, daß Caruso seine einzig schöne und mächtige Stimme nicht als ein Göttergeschenk in der Wiege bekommen hat, wie so manche glauben (hat man es doch fertig gebracht, ihn, einen der größten *Künstler* aller Zeiten, als bloßen »Materialsänger« zu bezeichnen), sondern daß er sich durch unablässiges Arbeiten an dem von Natur aus spröden und faserigen Material diese wunderbar schöne Stimme erarbeitet hat, daß er heiß gerungen und immer wieder rastlos gearbeitet hat, bis er der erste Sänger der Welt wurde. Wenn auch ganz besonders glückliche Raumverhältnisse im Bau seines Instruments das Erreichen einer seit dem 17. Jahrhundert nicht wieder dagewesenen Gesangs*kunst* möglich gemacht haben, so sollte doch jeder Sänger an der Hand dieser für ihn unentbehrlichen Bücher immer und immer wieder daran arbeiten, die ihm von der Natur verliehene Stimme zu größtmöglicher klanglicher Entfaltung und künstlerischer Vollendung zu bringen. Daß uns ein Weg nach diesem Ziel gezeigt ist, dafür können wir nicht dankbar genug sein.

Hjalmar Arlberg

L. S. MÜHLNICKEL-HERRMANN: *Die Brücke zur Kunst im Klavierspiel*. Technische Nachhilfe und anderes für Klavierspieler und Klavierstudierende der mittleren Stufen. Ver-

lag: Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Im Gegensatz zu den meisten klavierpädagogischen Arbeiten der neueren Zeit geht dieses Buch nicht von theoretischen Prinzipien aus, sondern begnügt sich, eine Reihe von Erfahrungen aus dem eigenen Üben und aus der Lehrerfahrung mitzuteilen. Die Gymnastik wird mit Recht als ein für die meisten Menschen (weil die meisten an anatomischen und physiologischen Hemmungen des Bewegungsapparates leiden) notwendiges Hilfsmittel genannt, und gelehrt; auch unter den pianistischen Anweisungen findet man mancherlei Beherzigenswertes. Ich habe den Eindruck, daß das Buch Vielen gute Anregungen geben kann. *J. H. Wetzel*

HANS SCHNEIDER: *The Working of the Mind in Piano Teaching and Playing.* Verlag: Schroeder & Gunther, Neuyork.

Die vorliegende Schrift über »Die Arbeit des Geistes beim Klavierunterricht und Klavierspiel« bewegt sich auf einem Gebiete, das im letzten Jahrzehnt der Tummelplatz zahlreicher Theorien, Untersuchungen und Lehrsätze geworden ist. Es handelt sich hier jedoch nicht um technische Anweisungen zum Spielen, um Spielbewegungen, Muskelspannungen und dergleichen, sondern um die geistigen Voraussetzungen zur kunstgerechten körperlichen Aktivität. Auf moderner psychologischer und physiologischer Grundlage wird hier einsichtig beschrieben und erklärt, was Nervensystem, Gedächtnis, Willen, motorischer Sinn und dergleichen beim Klavierspiel bedeuten, und wie die Kenntnis dieser Dinge pädagogisch auszuwerten sei. Neue Erkenntnisse, Entdeckungen liegen hier zwar nicht vor, aber die klare Darstellung und gewandte Anordnung der Materie bleibt anerkennenswert. *Hugo Leichtentritt*

M. BEATA ZIEGLER: *Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspieltechnik.* Verlag: Max Hieber, München.

Der Gedankengang dieser kleinen Schrift ist folgender: Die Grundlage einer künstlerischen und entspannten Klaviertechnik sind intensive Klangvorstellungen; der Klavierunterricht soll demgemäß keine »Bewegungslehre« sein, sondern sich auf die Entwicklung der Klangvorstellungen — des »inneren Hörens« — beschränken; wenn man dieses in konzentrierter Arbeit immer mehr vervollkommnet, stellen sich die richtigen Bewegungen wie von selbst und dabei sicherer ein, als wenn man seine ganze Aufmerksamkeit auf die Bewegungen selbst gerichtet hätte.

Man möchte weiter folgern: die Grundlage des Klavierspiels (wie jeder musikalischen Technik) muß das Musizieren sein; bevor ein Kind Klaviertechnik lernt, muß es schon musizieren, das heißt vor allem singen und musikalisch denken können. — Die Verfasserin bleibt auf halbem Wege stecken: sie kennt nur »*Töne* denken«, nur »singende«, »kernige«, »schwebende« usw. *Töne*, welche einem im Geiste fertig vorschweben müssen, bevor man sie auf dem Klavier erzeugt. Deshalb ist M. Beata Zieglers Weg zur Klaviertechnik — trotz der Richtigkeit ihres Ausgangspunktes — kaum weniger dornenreich als die von ihr bekämpften Bewegungslehren. Man sollte meinen, es ist bis heute zur Genüge diskutiert und bewiesen worden, daß auf dem Klavier nur *lautere* und *leisere* Töne hervorgebracht werden können. — Ein denkender Pädagoge wird trotz allem manche Anregung aus dieser Schrift schöpfen. *Paul Weiss*

GERALDINE FARRAR: *Memoiren, übersetzt und bearbeitet von Adelina Sacerdoti-Thomin.* Zaberndruck-Verlag, Mainz 1928.

In anmutig leichtem Plauderton erzählt die gefeierte Sängerin ihre Laufbahn, die aus ihrer Vaterstadt Melrose nach Paris, Berlin, Monte Carlo, Neuyork führte. Eine Zeitlang war sie in Berliner Hofkreisen Tagesgespräch. Geraldine Farrar versteht es, anschaulich zu schildern, alte Zeiten höfischen Glanzes leben auf, berühmte Künstlernamen — Caruso, Lilli Lehmann, Sarah Bernhardt — spielen im Roman ihres Lebens eine mehr oder weniger wichtige Rolle. Vor allem aber hören wir, daß sie nicht bloß ein verwöhntes Glückskind, sondern eine unermüdlich fleißige, zielsicher strebende, musikalische Schauspielerin war. Wie sie sich auf ihre großen Aufgaben, z. B. auf Elisabeth oder Butterfly vorbereitete, ist lehrreich. Mit amerikanischem Selbstbewußtsein setzt sie sich über Berliner Hofvorschriften hinweg und weiß sich zu behaupten. Die deutsche Kunst dankt ihr die erste Verkörperung der Gänsemagd in Humperdincks Königskindern. Die Erinnerungen sind ein Stück Musik- und Theatergeschichte aus der Vorkriegszeit, geschaut von der Warte einer sieghaften Persönlichkeit, deren unbefangene Darstellung heute noch leeres Gerede, das sich an ihr Auftreten heftete, als grundlos zurückweist. Der hübsch ausge-

stattete Band ist mit zahlreichen Bildern, die zur Veranschaulichung der Erzählung dienen, geschmückt. *W. Golther*

MUSIKALIEN

RALPH VAUGHAN WILLIAMS: *Flos campi. Suite für Soloviola, kleines Orchester und kleinen Chor.* Verlag: Oxford University Press, London.

Es ergäbe eine gewiß interessante Untersuchung, wollte man Vergleiche zwischen britischer Auslandspolitik im allgemeinen und dem britischen Verhältnis zur Musik ferner Völker im besonderen anstellen. Die glimpfliche Behandlung fremden Geistesbesitzes, die fast schonende Achtung vor nationalen Charakterzügen und vor der völkischen Eigenart abseitiger Kulturen wäre hier wie dort als Folgeerscheinung derselben überlegenen und dennoch empfänglichen Duldsamkeit nachzuweisen: einer hinter beobachtendem Gewähren verborgenen Lernbegier, die schon an den beiden vorangegangenen Edeltypen des weltgeschichtlichen Eroberungsdranges, an den Persern und Römern, als zumindest ähnliche Veranlagung hervortrat ... Jenseits aller künstlerischen Werturteile würde eine bloß rassenpsychologische Gegenüberstellung die durchaus verschiedene Behandlungsweise des exotisch musikalischen Stoffes etwa bei Cyrill Scott und bei Claude Debussy mit ganz wesentlichen Aufschlüssen über das spezifisch britische Verhalten erhellen. Cyrill Scott naht sich der Musik ferner Zonen als gewissenhafter, weil jeglichem Untersuchungsmaterial gegenüber ehrfürchtiger Forscher, der seine vorgefundenen Motive niemals willkürlich zu verändern, sondern vielmehr tunlichst unangetastet zu erhalten und selbst bei Bearbeitungen in der Urform weiter zu überliefern bestrebt ist. Ein Franzose wie Claude Debussy steht den exotischen Kulturgütern mit dem selbstherrlichen Stolz auf eine leidenschaftlich verehrte eigene Nationalbildung gegenüber und glaubt sich deren selbsttätigem Geist mit vorbehaltlosem Vertrauen überlassen zu dürfen; er wird das Fremde — dem, sei es auch nur als gelegentlichem und äußerlichem Putz, durch die Assimilation bereits höchste Auszeichnung widerfährt — unbedenklich in seine Landessprache übersetzen, also nach heimatlichem Geschmack zubereitet auftischen, möge es Originalgehalt und ursprüngliches Gepräge hierbei noch so gründlich verlieren. Während der Brite bei Übernahme von exotischen Musikelementen auch deren Echtheit behüten will, begnügt sich der Franzose mit dem exotischen Eindruck an sich, ohne viel nach wirklicher Zuverlässigkeit desselben zu fragen, was er nicht einmal zu bereuen hat, nachdem die neuentdeckten Musikelemente, indem er Hand an sie legt, ohnehin bereits dem französischen Wesen einverleibt und als Inhalt zur Form anderer Inhalte entwesentlicht werden. Den Briten hingegen ziert ein für Exotik besonders eifrig, aber streng sachlich betätigtes Interesse, das ihn als Vertreter seiner heimatlichen Kultur in selbstbewußter Bescheidenheit zurücktreten und in musikalischen Fragen zum gediegen geschulten Folkloristen werden läßt ... Das vorliegende Werk dient zur Bestätigung dieser soeben geschilderten Grundhaltung. Seine sechs pausenlos ineinander übergehenden Sätze verwenden zwar einen ohne Text und teils nur mit geschlossenen Lippen, teils auf »Ah« singenden vierstimmigen gemischten Chor, doch sind den einzelnen Absätzen Zitate aus dem Hohen Lied Salomonis vorangestellt, die, wenn auch nur stimmungshaft allegorisch, so doch immerhin deutlich erläuternd auf die tiefen orientalischen Beziehungen des hier entwickelten musikalischen Stoffs hinweisen. Diese Orientalität ist allerdings verblüffend, weil sie zumindest in ihrer Buchstabentreue geradezu rätselhaft echt berührt. Gleich das von der Oboe und der Soloviola gebrachte Hauptthema zeigt eine sozusagen fachmännisch ausgerüstete Orientalität, wie wir sie bei einem in der Hauptsache nur gefühlsmäßig eingestellten Orientalen, wie Ernest Bloch, vergeblich suchen würden. Das sich anschließende Unisono der Flöte und Viola oder der vom Tutti angestimmte arabische Marsch des IV. Teils übertrifft sogar diesen Anfang mit einigen packend rassigen Motiven, die entweder und wohl auch wahrscheinlicherweise einer orientalischen Liedersammlung entnommen sind und dann die Güte dieser Sammlung loben, oder aber auf die fast unglaubliche Zucht einer besonders anpassungsfähigen Phantasie schließen lassen. Die Durchführung dieses thematischen Materials ist achtunggebietend ernst und verrät sowohl die klare Vorstellungskraft wie auch die strenge Folgerichtigkeit und vornehme Gesinnung des Autors. Der Respekt vor dem verwendeten melodischen Material hielt den Komponisten jedoch vor eingreifenden Umgestaltungen eben dieses Materials zurück und verwies ihn zwischen die knappen Grenzen der Motiv-

wiederholung, wodurch mancher Abschnitt vielleicht allzu gleichförmig und spannungslos ausgefallen ist. *Alexander Jemnitz*

AUGUST KÜHNEL: *Sonate Nr. 7 in G-dur und Nr. 9 in D-dur für Viola da Gamba und Cembalo.* Herausgegeben von *Christian Döbereiner.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz 1928.

Von dem berühmten Gambisten des Kasseler Hofes (bis 1700) liegen hier zwei Sonaten vor, die einer der besten Kenner des Instrumentes und der Literatur bearbeitet hat. So erübrigt es sich, diese frische und natürliche Musik, der freilich das eigentlich Geniale abgeht, in der vorliegenden Fassung noch einmal besonders zu empfehlen. Die vom Herausgeber selbst als abkömmlich bezeichneten 7 Takte am Schluß der ersten Sonate bleiben, weil aus einer anderen Welt stammend, besser weg. Eine Wendung nach F-dur ist in dem Satze zudem unorganisch. *Siegfried Günther*

ERNST TOCH: *Neun Lieder op. 41.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Die Lieder zeigen die gleiche erfahrene Geläufigkeit im Duktus wie Tochs instrumentale Arbeit; beeinträchtigt allenfalls durch den Klaviersatz, der weder als bloßes Akkompagnement zurücktretend gedacht, noch dafür spezifisch dem Instrument abgewonnen ist, sondern durchwegs aus der Vorstellung von Bläser- oder Streicherklang erzeugt, auf das Klavier transponiert erscheint: so daß bis in die instrumentalen Mängel das Vorbild jener kammerhaften Lineatur Hindemiths deutlich bleibt, der Toch mit Bedacht zustrebt. Sonst indessen sind die Lieder wirksam und sicher gefaßt, manche im glücklichen Besitz einer Neusachlichkeit, die konziliant genug ist, ihre Pointen expressiv zu unterstreichen, manche neckisch den Texten zugewandt; allesamt graziös im Witz und umgänglich im Ernst, vermittelnd zwischen dem Bedarf des Publikums und den innerkompositorischen Forderungen: mit neuen Mitteln werden gewohnte Effekte erzielt, und die es hören, können sich freuen, daß das heute noch möglich und so modern sogar. Wenn gleichwohl den Liedern zentral widersprochen werden muß, so nicht, um die fraglose und evidente Begabung Tochs herabzusetzen; sondern es soll kritisch auf die Verpflichtung verwiesen werden, die solche Begabung auferlegt. Denn zwischen der Gewohnheit des Publikums und der innerkompositorischen Forderung läßt sich nicht so virtuos vermitteln, wie es Toch unternimmt. Die dichte kompositorische Oberfläche stellt sich bei näherem Zuschauen als brüchig heraus: als brüchig eben, weil die neuen Mittel an alte Wirkungen gewandt sind, während sie Zwang in sich haben und weiter treiben. Das ist zu belegen. Durchwegs fällt auf ein Mangel an plastischen und kontrastierenden *melodischen Gestalten.* Er ergibt sich aus dem Willen, die Lieder faßlich zu erhalten durch Wahrung einer geschlossenen, zumal rhythmisch geschlossenen Außenstruktur, die sich in tonaler Freizügigkeit nicht bewahren läßt; so geschieht es etwa, daß das erste Lied in einer undurchbrochenen Achtelbewegung des Klaviers hinfließt, der die Singstimme einen wesentlich in Vierteln verlaufenden, niemals rhythmisch profilierten Kontrapunkt hinzufügt, ohne daß es etwa durch den Satz gelungen wäre, gliedernd zu wirken. Damit ist die undynamische Haltung des Rilkeschen Kunstgewerbes allein durch Primitivität der Faktur unterstrichen, anstatt dialektisch geformt zu werden; unter der Ideologie jener neuen Sachlichkeit, die sich mit einigen leer ablaufenden Bewegungslinien von Bläsern begnügt und der Stimmung mit ein paar liegenden Quinten das ihre gibt. Zur technischen Problematik der Lieder rechnet weiter die Art, in der es vermieden ist, den harmonischen Fortgang rein auszuhören; statt dessen werden harmonische Komplexe chromatisch oftmals nur verschoben, während die Chromatik ebenso der geistigen Ambition der Lieder, wie der komplexen Akkordik selber widerstreitet; Chromatik, die eben jene Leittonspannungen in die Lieder bringt, die sie so gerne vermeiden möchten. Auch der Satz entbehrt der strengeren Kontrolle: im ersten Lied etwa beginnt der zweite Einsatz der Singstimme in Oktaven mit der Oberstimme des Klaviers, gibt aber die Parallele sofort auf, ohne aus ihr Konsequenzen zu ziehen: sie wäre ganz zu vermeiden gewesen. Wo es zu prägnanterer Motivik kommt, ist sie durchwegs dem Versrhythmus entlehnt, nicht etwa innermusikalisch konstituiert und auch nicht dem eigentlichen Sprachrhythmus, sondern dessen Schema bloß, darum zwar deutlich genug, aber einförmig: Beispiel das zweite Lied, das seine Gestaltenarmut durch die stereotype Versrhythmik verdeckt und es sich harmonisch mit der Bindung der aneinandergereihten Quartenakkorde sehr bequem macht. Das dritte Lied hat Charme im Ton, ist aber durchaus für Kammerorchester gedacht, wäre wohl auch umzuinstrumentieren und leidet wieder unter der Chromatik, hat zudem einen Formbruch bei der Einfüh-

rung des Mittelteiles. Auch das vierte Lied bleibt in der Hauptstimme gestaltenarm, obwohl die Begleitung nach dem Muster des Finales vom Lied von der Erde sich aufzulösen trachtet. Eine schöne und rein gehörte Stelle in Fis-dur widerspricht dem harmonischen Gang des übrigen und wirkt darum ohne ihre Schuld als Konzession. Im fünften Liede sind aus einer unauffällig eingeführten Begleitungssynkope hübsche konstruktive Konsequenzen gezogen; allein die Sachlichkeit des gewählten Spruches bleibt auch musikalisch preziös und kunstgewerblich. Die pure Behendheit einer »Kleinen Geschichte« verläßt sich auf ihre Sechzehntel; »Was denkst du jetzt« bleibt kompositorisch ganz im Umkreis des vierten Liedes, ohne ihn reicher zu erfüllen. Das »Häuschen an der Bahn« wäre mit der Billigkeit des Eisenbahneffektes, mit der eklatanten harmonischen Dürftigkeit — zumal auf der dritten Seite — bei kritischer Revision wohl kaum im Heft zu belassen. Das letzte Lied, »Der Esel«, wohl das beste; eine chanson, der simple Versrhythmik, ostinato-Begleitung, unisono-Schluß wohl anstehen, weil die altväterisch-modernistischen Mittel sich selber karikieren: eben darum aber dürfte ein so bewußter Komponist wie Toch sie nicht anderswo für Ernst nehmen. Die Fähigkeit, ein Lied, einen Satz als Ganzes zu sehen und zu bilden, verpflichtet zur reineren Durchgestaltung der Details; und leicht könnte es geschehen, daß über solcher Durchgestaltung die vorgesetzte, blanke Form zerspringt. Es wäre Toch und der Musik zu wünschen, deren ernstliche Dialektik die helle Virtuosität Tochs nicht wohl entbehren sollte. — Um der aktuellen Wirkung willen wäre eine Instrumentation der besten Lieder des Opus, für Kammerbesetzung, sehr zu befürworten. Der Klavierklang unterstreicht Mängel, die koloristische Fülle zuweilen könnte vergessen machen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

KARL GERSTBERGER: *Kammerkantate über fünf Marienlieder aus »Des Knaben Wunderhorn« op. 12.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Neue Kantaten könnten wir brauchen, aber keine süßliche und leere Musik, wie sie hier geboten wird. Die Besetzung ist reizvoll: Zwei Soprane, zwei Flöten und Klarinette (oder zwei Geigen und Bratsche), die Instrumentation geschickt. *Paul Weiss*

ARNOLD MENDELSSOHN: *Zehn Volkslieder für Männerchor op. 99.* Erstes Heft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Vier Lieder nach dem Locheimer Liederbuch von Arnold Mendelssohn mit gewohntem Können für dreistimmigen Männerchor kontrapunktiert: die tiefe Innerlichkeit der Originale erreichen sie nicht. Ob sie sie uns näher bringen? Ich bezweifle es. — Nur erstklassige Chöre können sie bewältigen. *Paul Weiss*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Sonaten und Charakterstücke für Klavier.* Ausgewählt und mit einer Einführung versehen von *Paul Mies.* Musik im Haus. Nr. 109. Verlag: Dr. Benno Filser-Verlag G. m. b. H., Augsburg.

Das 109. Heft der Sammlung »Musik im Haus«, die vor kurzem vom Volksvereins-Verlag M.-Gladbach in den Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., Augsburg, übergegangen ist, bringt Klaviermusik von Ph. E. Bach. Neben zwei Sonaten in B-dur und f-moll interessieren vor allem die drei »galanten« Solostücke »La Complaisante«, »La Capricieuse« und »Les Langeurs tendres«, von denen allerdings das letzte sich in seiner auffallenden tonartlichen und thematischen Abhängigkeit von Johann Sebastian Bachs dreistimmiger f-moll-Invention für Klavier stilistisch stark von dem galanten Geist des Rokoko abhebt. Mit Recht verzichtet der Herausgeber ausdrücklich auf die notenmäßige Ausführung der für diesen Stil wesenhaften, mannigfachen Verzierungen (sie fehlen bezeichnenderweise ganz in dem erwähnten, stilistisch der Kunst des Vaters nahestehenden f-moll-Stück), und gibt als beste Spielanweisung einige wesentliche Passus aus Philipp Emanuels theoretischem Hauptwerk »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen« (1753 ff.) mit entsprechenden, auf die Stücke selbst bezüglichen praktischen Beispielen. Grundsätzlich wäre zu erwägen, ob nicht die Konsequenz des notengetreuen Originalbildes auch gegenüber der Dynamik und den Fingersätzen aufrecht zu erhalten ist, die der Herausgeber hier beigefügt hat. Zweifellos liegt der Hauptwert dieser Stücke heute auf pädagogischen, speziell auf den *Improvisations*-Möglichkeiten, die nicht nur in der Frage einer sachgerechten Ausführung der Verzierungen durch den Spieler geboten sind, sondern auch durch die Frage der harmonischen Satzausfüllung, wie sie z. B. die Baßführung im ersten Teil von »La Capricieuse« nahelegt. Für die titelverbürgte Absicht der Sammlung »Musik im Haus« passen diese selbst der bürgerlichen Hausmusik des 18. Jahrhunderts entstammten Stücke jedenfalls vortrefflich.

Hans Boettcher

F. BOGHEN: *Mnemosyne*, 5 lyrische Gedichte für Gesang und Klavier. Verlag: I. & W. Chester, Ltd., London.

Nr. 2 der Gesänge behandelt die Göttin des Gedächtnisses, daher der Titel. Im übrigen scheinen den Verfasser nicht nur italienische Dichtung (O. Lesca) und Landschaften, sondern auch die gute Vorlage älterer und neuerer italienischer Opernarien begeistert zu haben. Das Muster ist für Gesänge nicht angebracht, daher das Ergebnis auch sehr mäßig. Melodienführung ist nicht vorhanden, die Gesangstimme ergibt sich nur aus der Deklamation. Die Klavierbegleitung ist trotz eingestreuter harmoniefremder Töne monoton, bevorzugt in ihrer Verlegenheit den ostinaten Baß und mündet auf dem Höhepunkt in den üblichen, manchmal sogar recht üblen Quartsextakkord. Einige, wie Nr. 3 und 5, der Gesänge gemahnen in ihrer leichteren Anlage an italienische und französische Chansons, ohne die sinnfällige Grazie dieser Kunstgattung zu erreichen.

E. J. Kerntler

WALTER NIEMANN: *Impressionen op. 112.* Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Diese Impressionen — Bilder und Stimmungen aus Natur- und Menschenleben — verdanken nach des Tondichters vorgedruckter Angabe ihre Entstehung zum größten Teile dem deutschen Dichter des Impressionismus *Stefan George*, zum kleineren der ihm geistig verwandten *Else Bergmann* und versuchen den Stimmungsgehalt der Gedichte »Morgenschauer«, »Juli-Schwermut«, »Blaue Stunde«, »Gartenfrühlinge« von George und »Tse-Fung« und »Beghina« von Else Bergmann in Tönen wiederzugeben. Die Tongedichte zeichnen sich durch musterhaften Klaviersatz aus, interessieren aufs lebhafteste und werden bei meisterhaftem Vortrage eines tiefgehenden Eindrucks sicher sein, gehören sie doch hinsichtlich Erfindung und Gestaltung zu den besten Tonschöpfungen, die aus der Hand Walter Niemanns hervorgegangen sind. »Stimmen des Morgens«, »Blaue Stunde« und »Gärten im Frühlinge« dürften die Perlen des Heftes bilden.

Martin Frey

HERMANN DURRA: *Klavierkompositionen IV.* Umwandlungen eines eigenen Themas. Verlag: Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

Das gewählte Thema bildet keine sonderlich günstige Grundlage für ein Variationenwerk. Es fehlen ihm hierzu die Kontraste und die Abrundung. Auch an der für ein solches Thema notwendigen harmonischen Faßlichkeit gebricht es. Die Variationen greifen daher auf die Motivik zurück und schöpfen fast ausschließlich aus ihr die Anregung. Sie sind nicht so bunt und mannigfaltig, wie dies die etwas zu gesprächigen, überschwenglichen Programmvermerke vermuten lassen. So nennt der Komponist eine Variation »Geflunker«, eine andere »Die Wiege berichtet«, wieder eine »kurz und bündig«. Im Finale, »Über Berg und Hügel« betitelt, »erreicht der Wanderer die Höhe und genießt die Schönheit des Rundblicks«. Dazu erklingt eine dürftige Tanzmelodie, die solche wohlgemeinten Illusionen nicht zu schaffen vermag.

Roland Tenschert

LUCIEN CAPET: *Die höhere Bogentechnik.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Dankbar zu begrüßen ist es, daß dieses recht ausführliche Werk des ausgezeichneten französischen Geigers, der auch bei uns namentlich als Interpret der Beethovenschen Quartette in hohem Ansehen steht, in einer autorisierten, von *Rudolf Hegetschweiler* besorgten deutschen Uebertragung herausgekommen ist. Es zerfällt in einen theoretischen und praktischen Teil; in letzterem sind die Doppelgriffübungen besonders eigenartig, freilich größtenteils nur für Virtuosen bestimmt. An die vom Verfasser eingeführten Zeichen für die Saiten, die Bogeneinteilung usw. wird man sich erst gewöhnen müssen. Für das Selbststudium bietet dieses Werk wichtige Anregungen.

Wilhelm Altmann

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

AACHEN: Auf seiner Suche nach komponierbaren Dramenstoffen ist *Willi Aron*, als Opernspielleiter ein Mann der Praxis, an Shakespeares »Was ihr wollt« geraten. Vom Standpunkte des praktischen Erfolgs aus bedeutet die Wahl dieses bombensicher wirkenden Stoffes eine Art Rückversicherung für den Librettisten wie für den Vertoner; die ästhetischen Bedenken, denen Hans Pfitzner gegen die Veroperung besonders Shakespearescher Dramen Ausdruck gegeben hat, bleiben auch in diesem Fall in vollem Umfange bestehen. Der anspruchsvollere Zuschauer wird doch das Gefühl nicht los, daß es bei Shakespeare völliger zugeht, daß in dieser Oper vieles wegfallen muß, was sich nicht komponieren läßt, und daß andererseits wieder manches komponiert werden mußte, was in einer Oper besser wegfiele. Immerhin läßt Aron den Grundriß der Handlung bestehen, aber durch das Zurechtrücken der Handlung für die Bedürfnisse der Spieloper verschieben sich doch die Gewichte. Auch ist die Technik des dramatischen Baus ziemlich primitiv. *Richard Rosenberg* hat scharfsinnig erfaßt, daß sich dieses Libretto nicht mit Haut und Haaren komponieren läßt. Wo nach seiner Meinung die Musik ganz und gar nichts verloren hat, läßt er sie weg und überantwortet ganze Szenen dem gesprochenen Dialog. In den fünfzehn geschlossenen Nummern zeigt der Komponist, daß er weiß, worauf es bei einer Lustspieloper ankommt. Geschmeidig und wendig folgt die Musik dem Text unter Beibehaltung der szenischen Grundstimmung, die entsprechend der dichterischen Vorlage durchweg burlesk ist. Nie ist die Musik lästig, fast immer ist sie leicht beschwingt, klärend, die Wirkung unterstreichend. In starkem, fast naturnotwendigem Zusammenhang mit ihrer Dienstfertigkeit und Anpassungsfähigkeit steht eine gewisse Unpersönlichkeit der Handschrift, die oft sogar bis zur mangelnden Individualität gehen mag. Aber immer steht die Musik in einer charakteristischen Sprungstellung, in die spärlichen Lücken, die das Drama läßt, hineinzuspringen, um dann, je nachdem, burlesk oder gemütvoll in die Breite zu gehen. Das sind dann die stärksten Stellen des Werkes, auch für die Sänger-Darsteller die dankbarsten. Im ganzen aber haben wir hier ein Werk kennen gelernt, das zwar in seiner ganzen Anlage nicht das Ideal einer Lustspieloper darstellen mag, das aber doch als Talentprobe auf diesem gefährlichen Gebiet doch nicht zu unterschätzen ist. Der im Handwerklichen gut ausgestattete Komponist hat Geschmack, weiß, worauf es ankommt, hat Sinn für musikalische Linienführung und für die Gewichtsverteilung innerhalb einer Szene; eine Reihe von Vorbedingungen, die nicht zu verachten ist.

Um die Aufführung machte sich als Spielleiter der Intendant *Strohm* verdient, der seine Erfahrungen vom Schauspiel her nutzen konnte, der die Darsteller vor allem einen anständigen Dialog sprechen ließ. Für den musikalischen Teil zeichnete *Paul Pella*, der die Werte der fein gearbeiteten Partitur mit leichter Hand in Klang umsetzte. Das Bühnenbild von *Helmut Jürgens* verzichtete auf örtliche Wahrscheinlichkeit, ermöglichte aber einen in sich geschlossenen Ablauf der Handlung in dem für die Wirkung entscheidenden Spieltempo. Unter den Darstellern zeichneten sich *Marta Fuchs* (Olivia), *Tiana Gerstung* (Viola), *Richard Bitterauf* (Narr), *Werner Alsen* (Malvolio) und *Josef Sieber* (Bleichenwang) besonders aus. Die Aufführung hatte einen ausgesprochenen Erfolg. *W. Kemp*

BERN: Unser Stadttheater ist nun aus dem Sanierungsstadium herausgetreten und unter *Hans Kaufmanns* zielbewußter Führung zur Erfüllung höherer künstlerischer Aufgaben erwacht. Freilich den Charakter einer Premièrenbühne wird man ihm schwerlich zusprechen können, das hat wiederum die Erstaufführung von Janačeks »Jenufa« klar erwiesen, die trotz ernstester Vorbereitung durch *Albert Nef* und rührigster Propaganda es nicht über zwei Aufführungen bringen konnte. Besser erging es schon dem Einakterkomplex De Falla, Strawinskij, Toch, der sich wenigstens durch die vier Abonnementsserien durchzuschlängeln vermochte. Musikalisch am logischsten schien mir »Die Prinzessin auf der Erbse«. De Fallas Tanzmimik konnte nur schwach erwärmen, während »Die Geschichte vom Soldaten« in ihrer rudimentären Aufmachung wenigstens originell anmutete. Viel war hier aus dieser Seite moderner Dramatik nicht herauszuholen. Glucks »Iphigenie auf Tauris« hat in der glücklichen Bearbeitung von Gian Bundi und in prächtiger szenischer wie vokaler Gestaltung für die antikheroische Edelkunst erneut Freunde geworben. *Walter Herberts* schaffige Hand erweckte nach längerem Winterschlaf Charpentiers »Louise«

zu kräftigem Dasein, wenn man sich auch dabei des Gedankens nicht erwehren konnte, daß die Welt nun über den Beginn sozialen Auftriebs längst hinweggeschritten ist.

Julius Mai

DUISBURG: Als weitere *Uraufführung* jener Werke, die für die Opernfestwoche des Allgemeinen Deutschen Musikvereins vom hiesigen Stadttheater angenommen wurden, kam die dreiaktige Tragödie für Musik »Die Troerinnen« von dem Bochumer Schauspielkapellmeister *Emil Peeters* heraus. Ihr Inhalt fußt auf der bekannten Dichtung des Euripides, die Werfel für das heutige Theater zuschnitt. Peeters' Veroperung des altklassischen Stoffes muß als musikdramatischer Versuch, zu neuen Ufern vorzudringen, Geltung behalten. Sein Formwille hat mit Konsequenz darauf hingearbeitet, das Gesicht des Besiegten und Siegers durch scharfe Typisierung der Gestalten zu zeigen und eine Art Flächenabgrenzung zu schaffen, die dissonante Linienbindungen zur Dominante erhebt und absichtlich vom Tonmalerischen abrückt, um das Monumentale, objektiv Gerichtete zu betonen. Inwieweit Breiten solistischer Äußerungen in freier Stimmführung einzudämmen wären und die orchestrale Grundierung des Gesungenen zugunsten einer deutlichen Wiedergabe des Textes wesentlich differenzierter gestuft werden kann, muß sich nach mehrmaligem Hören des Werkes herausstellen. Um die gediegene Darbietung der Oper machten sich Dr. *Schum* (Regie), Kapellmeister *Paul Drach*, Chordirektor *Hillenbrand*, *Else Dröll-Pfaff*, *Bella Fortner-Halbaerth*, *Käthe Teuwen*, *Lydia Machek* und *Wilhelm Trieloff* verdient. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Der Spielplan des Stadttheaters bewegt sich in den ausgefahrensten Geleisen. Das muß deshalb vermerkt werden, weil die vielen reformatorischen Pläne über einen schüchternen Versuch der ersten Monate nicht hinausgekommen sind: eine Folge des Versagens bei allen Fragen künstlerischer Dispositionen seitens der verantwortlichen Leitung. *Carl Heinzen*

GIESSEN: Das Stadttheater, das unter dem neuen Intendanten Dr. *Rolf Prasch* einen bemerkenswerten Aufschwung genommen hat, brachte *Karl Ritters* Einakter »Bobby« mit der Musik von *Ludwig Dreyfuß* zur *Uraufführung*. Der Autor hat sich mit dem Komponisten zu gleichen Zielen verbunden und versucht, in diesem musikalischen Sketch den Rhythmus des amerikanischen Lebens zu charakterisieren. Wir erfahren in einer Reihe von Bildern, die sich in harmonischer Aufeinanderfolge von Spannungen abrollen, wie ein Baumwollkönig seine Arbeiter zu hartem Dienst anspannt und böse ist, daß Harry und sein Negergirl ihre körperliche Lust mit Saxophonrhythmen verknüpfen wollen und im Tanz ihr Lebenswerk erblicken. Ein gedrängtes Werk, das einfach Tatsachen bringt, ohne Schnörkelfiguren, mit Jazzmusik gefärbt. Witz und Groteske formen die Musik. Klavier, Saxophon und Schlagzeug werden herangezogen. Unaufhörliches Stürmen und Drängen des szenischen Aufbaues verlangen vom Orchester instrumentale Finessen. Die Musik ist von auffallender harmonischer Einfachheit und klanglicher Originalität. *Karl Ritter*, der Dramaturg des Hauses, führte selbst Regie, sehr hübsch die Dekorationen von *Karl Löffler*, dem phantasiereichen Bühnenmaler. *Ilse Jahn* als Girl wirkte durch Lieblichkeit der Stimme und des Körpers. *Eduard Wesener* war als Boy bemüht, das Erotische des schwelgenden Tanzes zu verschönen. Der Komponist leitete selbst vom Flügel sein kleines Orchester und tat alles, um einige wirkungsvolle Tanzmelodien aus erster Hand wirken zu lassen. *Kurt Varges*

LONDON: Covent Garden hat sich entschlossen, die wie üblich nur aus erprobten deutschen und italienischen Opern bestehende »Season« mit einem Einakter englischer Faktur zu beenden, und zwar nicht nur mit einer *Uraufführung*, sondern mit einem Erstlingswerk unseres begabten Dirigenten *Eugène Goossens* jr. Wie begabt er ist und wieviel man sich von diesem ersten Versuch versprechen darf, beweist die Tatsache, daß es ihm gelang, diesem Stoff und dem flachen, banalen Text *Arnold Bennetts* dramatisches Leben einzuflößen. Biblische Vorwürfe sind selten bühnenwirksam. Judith ist in dieser Hinsicht besonders gefährlich, da patriotische Selbstaufopferung zwar ethisch erhebend, aber dramatisch resp. musikalisch schwer zu verwerten ist. Der dramatische Höhepunkt — die Verführungs- und Mordszene — ist schon dadurch geschwächt, daß erstere auf einer Lüge beruht, letztere aber von zu kurzer Dauer ist, um nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Die größte Schwierigkeit aber ist, die Spannung bis zu diesem Moment zu erhalten, und man kann nicht sagen, daß es dem Verfasser des Textes oder dem Komponisten gänzlich ge-

lungen ist, diese Klippe zu meiden. Zwar hat Goossens es kraft seiner eminenten Instrumentierungstechnik vermocht, sein in reichen Farben schillerndes Orchester so herabzutönen, daß die Deklamation mit eindringlicher Deutlichkeit hervortritt, aber die Vernehmbarkeit der Worte wäre ihm nur dann zustatten gekommen, wenn diesen eine dramatische Spannung oder ein Selbstklang innegewohnt hätten, zu denen Arnold Bennett sich nicht hat aufschwingen können. Übrigens sind gerade die Stellen, in denen das Orchester allein zu Worte kommt, oder die Stimme die Begleitung gewissermaßen nur mehr punktiert, die packendsten. Die Aufführung machte der Regie alle Ehre. Vorzügliches leistete *Göta Ljungberg*, eine vollendete dramatische Darstellerin der Judith, aber auch der junge Baß *Arthur Fear* als Holophernes, der bereits bekanntere *Dennis Noble*, der als Achior hinter dem Vorhang die Rolle des ahnungsvollen Kriegers, später einen längeren »Dialog« mit Judith zu singen hat, und der Tenor *Walter Widdop* als der Eunuch Bagoas erwiesen sich stimmlich und dramatisch begabt. Goossens selbst dirigierte und verhalf seiner Schöpfung zu einem lebhaften Erfolg. *L. Dunton-Green*

MANNHEIM: Eines Lebens von 150 Jahren, in Würden und in Ehren hingebracht, können sich nicht viele deutsche Theater rühmen. *Mannheim* steht da mit seinem Nationaltheater auf einsam ragender Höhe, wo es nur mit den Bühnen von Hamburg und von Wien schicksalsverbundene Grüße austauschen kann. Es ist darum begreiflich, daß unsere Bühne sich dieses Datums mit Stolz erinnerte und gleich eine ganze Woche festlicher Feierbegehung installierte.

Die Mannheimer Bühne war diejenige, die zu allererst das feurige Pronunziamento, das der junge Karlsschüler Friedrich Schiller in die Welt hinausschrie, von der Szene herab wirksam werden ließ. An dieser kühnsten Tat der ersten »Räuber«-Aufführung hängt heute noch ein gewaltig Stück Ruhm des hiesigen Theaters.

Aber die Mannheimer Bühne war auch diejenige, bei der der junge Mozart sich mannigfache Anregungen holte, in Mannheim weilte Karl Maria v. Weber gerne, Goethe und Wieland tauchen auf als interessierte Gäste und Mannheim war auch eine Zeitlang eine richtige Shakespeare-Bühne, die historische Dramen wie Lustspiele gleichermaßen enthusiastisch kultivierte.

Dann war auch Mannheim eine Zeitlang eine bevorzugte Heim- und Pflanzstätte der Richard Wagnerschen Kunst, so daß begeisterter Journalismus sie eine Hochburg des Bayreuther Gedankens nennen durfte. Von dieser Hochburg ist allerdings heute nur noch wenig zu verspüren; wir sitzen, was die Wagner-Pflege anbelangt, eher im Schmollwinkel, denn wir tun nur das allernötigste, das unumgänglich nötigste und dieses ohne die rechte Liebe.

Und nur so ist es zu erklären, daß das ganze Fest zur Feier des 150jährigen Bestehens des Nationaltheaters außer dem zufällig eingeschobenen Meistersinger*vorspiel* kein einziges Werk von Richard Wagner enthielt. Jenes Meistersingervorspiel, von *Artur Bodanzky* dirigiert, mußte mit einem schon eher und besser überleitenden revolutionierenden, gewaltig um sich hauenden Vorspruch von *Fritz v. Unruh* eine stilistisch seltsame Introduktion zu der Festaufführung der »Räuber« bilden. Eine Neustudierung der Zauberflöte folgte, an der wieder einmal neueste Bildphantasie herumexperimentierte, die aber im übrigen unter *Erich Orthmanns* musikalischer Leitung sorgfältige musikalische Einübung erkennen ließ. Der Höhen- und Glanzpunkt der Festtage aber war eine wirklich weihevolle Wiedergabe des Fidelio, an der *Wilhelm Furtwängler* seine geistige Verbundenheit mit der Szene, sein feurig loderndes Musikertemperament in ganz unerhörtem Maße sich entzünden ließ. Er hatte in *Gertrud Bindernagel* eine herrliche Leonore vor sich und in *Karl Erb* einen Florestan, der endlich einmal der Höhenlage dieser Partie Herr wurde.

Hans Pfitzner war gekommen, um seinen Palestrina neu zu schenken. Es war ein Abend, an dem man des ganzen Jammers vergaß, der sonst sich um das Theaterspielen der Gegenwart sammelt, ein Abend kultischer Weihe und Erhabenheit. Der Dichterkomponist, der seine Augen und Ohren überall hatte, auf der Szene und im Orchester, sah sich von letzterem ganz besonders wohl verstanden. Auf der Bühne unterstützten ihn treuest *Adolf Loeltgen* (Palestrina), *Hans Bahling* und *Sydney de Vries* als Kardinäle, *Gussa Heiken* (Ighino).

Und den frohen Ausklang der Festtage bildete eine flott beschwingte Aufführung des Rosenkavalier, über die, da Richard Strauß nicht zu haben war, der Berliner Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* — ebenso wie Artur Bodanzky und Wilhelm Furtwängler einst hier kapellmeisterlich amtierend — den Dirigentenstab schwang. Eine ungemein lebensvolle, eine

musikantisch von Vitalität geradezu strotzende Wiedergabe des Richard Straußschen Werkes war der Erfolg der Kleiberschen Bemühungen und der lebenbejahende Abschluß der festlichen Tage. *Wilhelm Bopp*

MÉZIÈRES: In dem hoch über dem Genfer See herrlich gelegenen Théâtre du Jorat wurde diesen Sommer Shakespeares »Romeo und Julia« in der Übertragung von *René Morax* gespielt. *Frank Martin* schrieb die knappe, geschmeidige Szenenmusik in moderner Polyphonie überall da, wo der große Brite es verlangt. Nirgends drängt sie sich vor, sondern gibt nur Untermalung des Textes an wenigen markanten Stellen. Ein Solistenorchester aus Flöte, Violine, Klarinette, Englisch Horn, Baßhorn, Viola da Gamba und Baßgeige, ein kleiner Chor und eine Altstimme genügen Martin, um in die Stimmung einer Begebenheit einzuführen oder die Wirkung eines Ereignisses auf die klanglich mannigfaltigste Weise zu vertiefen.
Willy Tappolet

MOSKAU: Das Experimental-Theater brachte nach langer Vorarbeit endlich den »Sohn der Sonne« von *Ssergei Wassilenko* (das Buch von *Michael Halpern*) heraus. Die Oper, der eine ziemlich umständlich behandelte Episode aus dem Boxer-Aufstand (1900) zugrunde liegt, ist hauptsächlich aufs Exotische eingestellt. Ssergei Wassilenko, ein Musiker von bestem Ruf, bietet hier Früchte langjähriger Studien chinesischer Musik. Viel ethnographisch schätzbare Materialien, pompöse Tempelszenen, glänzende Instrumentation und spitzfindigste Harmonien — sind die Ergebnisse dieser Arbeit. Vom musikdramatischen Standpunkt ist wahrlich nichts Neues geleistet und trotz realistischer Ausstattung herrschte die alte Opernschablone unumschränkt in dieser Aufführung. Der neuen Sowjetoper wird durch solche Werke wohl kaum der Weg geebnet. *Eugen Braudo*

PARIS: Die Opéra scheint sich immer mehr von großen Unternehmungen zurückzuziehen. Sie hat sich damit begnügt, im Mai zwei kleine Werke herauszubringen. »Perseus und Andromeda«, zwei ganz kurze Akte von *Jacques Ibert* sind eine Art Buffooper. Ibert ließ sich von den »Moralités légendaires« des französischen Dichters *Jules Laforgue* inspirieren, der Vorleser bei der Kaiserin Augusta war und mit kaum 27 Jahren 1887 starb; er komponierte das Werk 1921/1922 in Rom, als er noch »pensionnaire« der Villa Medicis war. Es ist voller Ironisierung des antiken Mythus. Andromeda heißt ihren Retter Perseus gehen und heiratet das Ungeheuer, den Drachen, der sie liebt und den sie unter ihren Küssen zu neuem Leben erweckt. Dieses Werk, eine Art dreistimmige Kantate, besteht fast nur aus einem — mitunter ganz humoristischen — Dialog, den ein hübsch behandeltes Orchester unterstützt, das aber in dem ausgedehnten Raum der Opéra mehr als Kammermusik wirkt. Ibert war in jener Zeit noch stark von Debussy, Dukas und Ravel beeinflußt. Wir haben im Konzertsaal schon persönlichere Sachen von ihm gehört. Wünschen wir ihm, daß er sich nächstens mit einer bedeutenderen Arbeit zeigen kann.
Zusammen mit diesem »Perseus« wurde ein Ballett von *Roland-Manuel* gegeben, das lediglich den Zweck hat, einen Teil des Ballettkorps zu beschäftigen. In Kostümen eines Jungmädchenpensionats wird dieser »L'Ecran des jeunes filles« getanzt. Im zweiten Bild ist ein Pseudokinematograph zu sehen, da die Personen hinter der weißen Wand lebend sind. Als Begleitmusik spielt ein Phonograph. Junge Männer steigen von einer Mauer herab, um mit den jungen Mädchen ein Tänzchen zu machen, deren Aufseherin eingeschlafen ist! Eine anspruchslose Unterhaltung, aber eine abwechslungsreiche, liebenswürdige, klug eingeteilte Partitur, ohne aggressiv modern sein zu wollen. Auch die Tänze sind mäßig modern gehalten.
In der Opéra-Comique sahen wir ein Werk von *Lévadé*, der unlängst eine Oper aus Anatole Frances »La Reine Pédauque« schuf. Diesmal hat er sich Balzac ausersehen. »La Peau de chargrin«, ursprünglich von Pierre Decourcelle und Michel Carré fürs Kino eingerichtet, ist der Vorwurf zum vieraktigen Libretto, das Lévadé vertonte. Der Komponist bleibt hier der Richtung seines Lehrers Massenet treu. Er sucht nicht den falschen Göttern von heute zu huldigen, sondern gefällt sich in althergebrachter Orthodoxie. Er bedient sich sogar des beinahe noch klassischen Rezitativs, scheut sich nicht, mitten in eine Szene »Arien« einzustreuen und gebraucht formgemäß, wenn auch nicht das Leitmotiv, so doch die Wiederholung von charakteristischen Motiven. Seine eklektische Kunst bleibt in den Formen, die dem Publikum der Opéra-Comique lieb sind. Diese Oper wird ihm unbedingt gefallen. Die Handlung, die sich 1830 abspielt, erinnert

zudem an die immer gern gehörte »Bohême« Puccinis.

Das Teatro di Torino, von unserem Kollegen *Guido M. Gatti* geleitet, erschien Ende Mai zu einem Rossini-Zyklus. Das erste Stück unter der meisterhaften Stabführung *Tullio Serafins* war »Die Italienerin in Algier«, das seine letzte Aufführung 1866 erlebte. Diese Buffooper, die wie ein Gegenstück zu Mozarts »Entführung« ist, wurde mit treffendem Schwung und hinreißendem Feuer gespielt; namentlich tat sich Frau *Supervia* hervor wie auch die Herren *Ederlé*, *Stracciari*, *Ghirardini* und die *Chöre der russischen Privatoper*. Die sehr moderne Inszenierung von *Guido Salvini* wurde nicht weniger bewundert als die Kunst der transalpinen Sänger, die uns einen Rossini erstehen ließen, wie er seit langem in Paris vergessen ist.

Nachdem die Opéra der Frau *Rubinstein* und ihren Balletts Gastfreundschaft gewährt hatte, deren einzige Neuigkeit »Les Enchantements d'Alcine«, drei Bilder von *Louis Laloy* mit Musik von *Georges Auric*, war, beendete sie ihre Spielzeit mit einem ernsten Werk der beiden Hellenisten *Théodore Reinach* † und Dr. *Maurice Emmanuel*, Professor für Musikgeschichte am Konservatorium. »Salamis« nach den »Persern« von Äschilos ist ein Drama rein klassischen Interesses; es besteht aus drei Bildern, die uns die bekannten, vom großen griechischen Tragiker ersonnenen Episoden zur Glorifizierung der Niederlage der Perser wieder vor Augen führen. Der Chor ist hier im Dialog mit den Personen auf der Szene ununterbrochen in Tätigkeit. Die Musik Emmanuels, der es weder an Kolorit noch Ursprünglichkeit fehlt, die etwas debussyistisch gefärbt (Emmanuel war Studiengenosse Debussys am Konservatorium) sehr glückliche Anklänge an die antike Form zeigt, ist nicht gerade allzu bühnenmäßig, und ich glaube, daß das Publikum von heute sich an diesem Leckerbissen für die wissenschaftlich Gebildeten nicht delektieren wird. Aber es würde eine ausgezeichnete Partitur für den Konzertsaal abgeben, da sie außerdem nicht länger als anderthalb Stunden dauert. Die Opéra, die das Werk zwischen zwei modernen Balletts spielte, führte es uns in drei grandiosen Bildern vor. Die Interpretation durch die Herren *Franz* (Xerxes), *Narçon* (Darius), *Pernet* (der Rufer), Frau *Ferrer* (Königin) war zufriedenstellend und die Chöre gaben ihr Bestes.

Das Théâtre des Champs Elysées wird entschieden eine internationale Oper. Das ausgezeichnete Gastspiel der Turiner Truppe, von der wir auch »La Cenerentola« und den »Barbier« in gleicher hervorragender Wiedergabe hören durften, war noch nicht beendet, als die Bayreuther Besitz vom Theater nahmen. Rossini und Wagner, die wie die beiden Pole der Musikdramatik im 19. Jahrhundert sind, trafen sich nach ihrer berühmten Zusammenkunft 1870 wiederholt in Paris. Über den »Ring« sind wir heute nicht mehr im Unklaren, und man kann wohl sagen, daß das Interesse sich viel stärker den Bayreuther als den Turiner Künstlern zuwandte. In einer allerdings wenig bayreutherischen Inszenierung (die Dekorationen waren von einem Theater im Rheinland geliehen), unter Leitung *Franz v. Hoeßlins* und der Regie *Humperdincks* verliefen die vier Tage wirklich bewunderungswürdig. Das *Orchester des Théâtre des Champs Elysées* brachte die riesenhafte Partitur mit prächtiger Klarheit zur Geltung und ließ sie uns in ihrer ganzen epischen Schönheit erstehen. Beifallskundgebungen, enthusiastische Hervorrufe nach jedem Akt. Die beiden ersten Akte der »Walküre« und des »Siegfried« machten in ihrer Vollendung den stärksten Eindruck, was auch in den Wiederholungen festzustellen war. In der »Götterdämmerung« schienen die Künstler auf der Bühne ganz festen Fuß gefaßt zu haben, und so erschien der letzte Teil des »Ring« in seiner ganzen tragischen Schönheit vor uns. Gewisse Einzelheiten in der Inszenierung einmal ausgeglichen, werden die beiden vorgesehenen Zyklen sicher triumphale werden. Unter den Sängern seien hervorgehoben die Damen *Nanny Larsen-Todsen*, *Emmy Krüger*, *Sigrid Onegin*, *O. Ferrai*, *Klose*, *Schramm-Tschörner* und die Herren *Kirchhoff*, *Correck*, *Hofmann*, *Gutmann*. — Die Saison, die noch bis Ende Juni verlängert ist, konnte keinen besseren Abschluß haben. *J. G. Prod'homme*

ROM: Die Spielzeit der königlichen Oper 1929—1930 ist zu Ende gegangen, ohne daß Spielplan und Leistungen auch nur im entferntesten den Beifall gefunden hätten, der der Scala unter *Toscanini* und der San Carlo Oper unter *Edoardo Vitale* treugeblieben sind. Diese Tatsache hat nun am Ende der Spielzeit zu einer Krise geführt. 1927 war die Leitung der Oper trotz ihrer Bezeichnung als »königliche« für vier Jahre dem Privatimpresario Scotto übertragen worden. Infolge einer Eingabe des Musikverbandes, in der energisch die Überführung in einen gemeinnützigen Betrieb ver-

langt wird, hat Scotto, die allgemeine Stimmung richtig erkennend, um Lösung seines Vertrags ersucht, worauf auch der Aufsichtsrat seine Entlassung nahm. Man sucht nun nach den geeigneten Elementen, um wie in Neapel durch Mitwirkung von Staat, Stadt und Privaten eine Betriebsgesellschaft für die königliche Oper zu bilden, die finanziell und künstlerisch die Leitung übernehmen könnte. Erstaunlich ist die Hartnäckigkeit, mit der trotz der offiziellen Bezeichnung des Unternehmens gerade die Privatschatulle des Königs selber sich jeder Mitwirkung versagt. Das entspricht zwar einer Tradition, an der der Hof seit 1860 festhält, aber es erleichtert die Lösung der Frage gerade in der Hauptstadt nicht.

Maximilian Claar

ROSTOCK: Die 25. Tristan-Aufführung ward zu einem hochfestlichen Ereignis: Frau *Nanny Larsen-Todsen* sang die Isolde, *Erik Enderlein* den Tristan. Das Werk zwang alle Teilnehmer in den Bann eines unvergeßlichen Erlebnisses. In der österlichen Parsifal-Aufführung war *Luise Schmidt-Gronau* (Hannover) zur Kundry berufen; sie stand zum erstenmal vor dieser Aufgabe, bei der sie in Gesang und Spiel Vertrautheit mit den strengen Anforderungen des Bayreuther Stiles bewährte. In den Meistersingern verabschiedete sich Kammersänger *Alfred Fischer* nach zehnjähriger erfolgreicher Tätigkeit als Hans Sachs. *Siegfried Wagners* 60. Geburtstag wurde durch ein Festkonzert am 22. Mai (Siegfried-Idyll, Ansprache, Violinkonzert über Motive aus »Hütchen«, Vorspiel zum »Friedensengel«, sinfonische Dichtung »Glück«) gefeiert. — Vor den Meistersingern fand Lortzings selten gehörter »Hans Sachs« eine wohlgelungene Wiedergabe, die dem reizvollen Werk zu frischem Leben verhalf. Der um Lortzing hochverdiente Direktor des Berliner Lessing-Museums *G. R. Kruse* hielt einen einleitenden Vortrag, wobei ein Lied Sachsens aus der Oper von Gyrowetz (1834) zum erstenmal öffentlich erklang. »Gianni Schicchi« gelangte zusammen mit Kurt Weills »Der Zar läßt sich photographieren« zur Aufführung, die mit großer Sorgfalt vorbereitet war und für die Vielseitigkeit und Leistungsfähigkeit unserer Bühne ein rühmliches Zeugnis ablegte. Die Zuhörer aber gewannen zu beiden Opern, besonders zum Zaren, keine rechte Einstellung. *Wolfgang Golther*

SALZBURG: Salzburg besitzt keine ständige Oper. Es muß sich mit Ersatzmitteln begnügen. Meist entbehren die Gastspiele der einheitlichen Ensemblewirkung, da die Hauptrollen mit Darstellern von verschiedenen auswärtigen Bühnen besetzt sind, die kleineren Partien nur sehr stiefmütterlich bedacht werden, Chor und Orchester nur mangelhaft probieren können. Unter solchen Umständen war beispielsweise die Aufführung der Salome von Richard Strauß ein sehr gewagtes Beginnen, obwohl *Heribert Karajans* Leitung viel Umsicht bewies. Willkommen hieß man ein Ensemblegastspiel der Augsburger Oper, die sich für die Titelpartie des Tristan einen ausgezeichneten Interpreten bedeutenden Formats, den Kammersänger *Rudolf Ritter* aus Stuttgart, für die Rolle der Aïda die bemerkenswerte Kraft *Else Wühler-Hallauer* aus Berlin verpflichtete, im übrigen aber ausschließlich eigene Darsteller herausstellte, von welchen die Isolde *Anna Wolf-Ortner*, die mit prächtigem Stimmorgan begabte Brangäne *Anna Konetzni*, *Heinrich Krögler* als Radames und Rudolphe, und die schlicht-anmutige »Mimi« *Anny Rys* besonders hervorgehoben seien. Mit einfachen Mitteln wurden reizvolle Bühnenbilder geschaffen. Die Gesamtleitung lag in den Händen von *Karl Lustig-Prean*. In die musikalische Leitung teilten sich *Bernhard Paumgartner* (Salzburg), *Josef Bach* und *Zdenko Mihalowik* (Augsburg).

Roland Tenschert

KONZERT

BERLIN: Gegen den Glanz und die Fülle der Opern- und Ballettveranstaltungen während der Berliner Festwochen traten die Konzerte ein wenig zurück, da sie in der Hauptsache Wiederholungen winterlicher Darbietungen waren. Auch hier stehen in erster Reihe die zwei Beethoven-Abende *Furtwänglers* mit dem Philharmonischen Orchester. Die zweite Leonoren-Ouvertüre, die 1., 5. und 9. Sinfonie erfuhren großartige, vom Beethovenschen Geiste wahrhaft getragene Wiedergabe. — *Bruno Walter*, der bei seinem plötzlichen Abschied von Berlin fast alle für ihn vorbehaltenen Aufführungen abgesagt hatte, machte eine Ausnahme nur mit dem Mahlerschen »Lied von der Erde«, mit dem er von der Uraufführung her verwachsen ist, wie kein anderer Dirigent. Wie schon des öfteren zuvor, so waren auch diesmal *Jacques Urlus* und *Sigrid Onegin* seine solistischen Helfer. — Die *Singakademie* unter *Georg Schumann* steuerte eine würdige Aufführung der Bachschen h-moll-Messe bei. — In der Goldenen Galerie

des Schlosses Charlottenburg fanden unter *Kleibers* Leitung zwei Konzerte der Staatskapelle statt, mit Werken aus der Rokokozeit, die in dem herrlichen Raum aufs beste zur Geltung kamen. Man hörte Werke von Friedrich dem Großen, Mozart, Haydn, Scarlatti aufs feinste musiziert, im kammermusikalischen Sinne. Als moderne Zugabe kam *Richard Strauß'* jüngstes Opus zum ersten Male zu Gehör: eine Reihe Lieder, op. 77, auf Nachdichtungen Bethges aus dem Persischen und Chinesischen. Dem schon vollendeten Bild der Straußschen Kunst fügen diese Lieder einen neuen Zug nicht mehr bei. Sie sind ein etwas verblaßter Nachklang früheren, frischeren Liedschaffens, das ja in des Meisters Lebenswerk sich immer nur wie eine ornamentale Randleiste um das große sinfonische Gemälde herum legte. Es hätte nicht eines zweimaligen Vortrags dieser Lieder an einem Abend bedurft, da es sich nicht um irgendwie Schwerverständliches, ja auch nur Ungewohntes handelt. Der Wiener Sänger *Koloman Pataky*, von Strauß selbst am Flügel begleitet, trug die Lieder vor. — In der Staatsoper Unter den Linden gab es als Coda der Festspielwochen Mozarts »Titus« in konzertmäßiger Aufführung. Dies etwas blaß und konventionell geratene Spätwerk Mozarts szenisch darzustellen, hatte man wohl sehr mit Recht Bedenken, da dem höfisch-repräsentativen Libretto Metastasios dramatische Spannungen und fesselnde und wahre Charakterzeichnung gar zu empfindlich fehlen. Dennoch darf man dankbar sein für die Aufführung dieser seit Menschengedenken nicht mehr gehörten Partitur. In einigen Teilen wenigstens steht die Titus-Musik auf der vollen Höhe Mozartscher Kunst, und auch im übrigen ist Mozartsches Mittelmaß noch immer erfreulicher Gewinn. Die Wiedergabe unter *Kleibers* Leitung war zwar sehr gepflegt im Klang, fein in den melodischen Konturen, aber im Affekt noch mehr abgedämpft, als es an und für sich schon Mozarts Musik hier ist. Diese Mattheit machte sich bei den Gesangssolisten besonders empfindlich bemerkbar, ist vielleicht auch auf mangelnde Vertrautheit mit der Musik zurückzuführen. *Maria Müller* bot weitaus die stärkste Leistung, in beträchtlichem Abstand folgten *Tilly de Garmo*, *Else Dröll-Pfaff*, *Paula Lindberg*, *Fritz Wolff*. — Ein Festkonzert der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* brachte als gewichtigstes Werk *Pfitzners*, im langsamen Satz freilich weit über Gebühr zum Schaden des Eindrucks gedehntes Klavierquintett. Ein neues *Hindemithsches* Trio für Viola, Heckelphon und Klavier ist nicht besonders neu, da es Hindemiths nunmehr sattsam bekannte lineare Schreibart wiederum zeigt, dabei mehr Schnörkel und Arabeske aufweist als musikalischen Vollgehalt in Idee und Erfindung. *Jarnachs* schon in Baden-Baden gehörte Orgelfantasie ist ein mehr feines als starkes Stück, mehr kühle Klangimpression als orgelmäßig gefügter Tonbau, ein nur halb geglückter Versuch, der Orgelmusik ein neues Gebiet zu erschließen. Die kräftigste, unmittelbarste Wirkung des Abends ging von *Hanns Eislers* Bauernkampflied vom Jahre 1552 für Männerchor aus, einem so stark gefühlten, wie wirksam gesetzten Stück. In Eislers übrigen Chören zu eigenen Texten revolutionären Gepräges kommt der gute Musiker mit dem etwas dilettantischen Dichter und dem gar zu selbstbewußt posierenden Proletarier-Vertreter in zu häufigen Konflikt, als daß aus der Vereinigung von kommunistischer Agitation mit musikalischen Problemen ein echtes Kunstwerk entstehen könnte. Von dem aus Arbeitern bestehenden *Schubert-Chor* wurden diese Stücke überraschend vortrefflich gesungen, unter Führung des ausgezeichneten Chormeisters *Rankl*. Im übrigen wirkten mit *Artur Schnabel*, *Hindemith*, *Wolfsthal*, *Emanuel Feuermann*, der Kölner Organist Prof. *Boell*, *F. W. Müller*, *F. Lauer*. Ein *Strawinskij*-Abend unter *Klemperers* imponierender Leitung brachte als eigentlichen Gewinn die erste Berliner Aufführung von »*Les Noces*«, jener geistvollen und bezwingenden musikalischen Schilderung einer russischen Bauernhochzeit, die zu Strawinskijs stärksten Werken gehört, jenen Werken, in denen er in enger Fühlung mit dem heimatlichen russischen Boden bleibt, die Surrogate der Parodistik, der mechanischen Musik, der klassizistischen Travestie verschmäht und auch verschmähen darf. Ein gut Teil barbarischer Asiatik gärt freilich in dieser merkwürdigen Partitur ebenso wie in »Le sacre du printemps«. Welch ein Unterschied zwischen diesem urwüchsigen Strawinskij und dem blasierten, affektierten Parisertum in der so reizlosen wie langweiligen »Apollo Musagète«-Suite für Streichorchester, mit ihren steifen und dürren Dreiklangsfolgen! Auch in dem von Strawinskij selbst gespielten Klavierkonzert ist die ausgeklügelte artistische These der Witz, die Leute zu bluffen, in der Verkleidung eines biederen Reaktionärs viel stärker als die künstlerische Phantasie. *Hugo Leichtentritt*

AMSTERDAM: Eine Woche lang ist, zu Beginn des Juni, in Amsterdam das Zentenarium der Gesellschaft »Toonkunst« gefeiert worden, wie sie in Holland allgemein genannt wird — der volle Name braucht etwas lang, wie es der biedermeierischen Behaglichkeit der Gründungszeit angemessen war, die ja auch in deutschen Landen das Wort »Beförderung« nicht missen mochte. Befördert werden sollte in der Zeit tiefster Depression unmittelbar nach den großen Kriegen in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts Musik, Musikleben und Musikunterricht, nach einem großzügigen Plan befördert, den *Vermeulen*, der Gründer der Gesellschaft, entworfen und in Wirklichkeit umgesetzt hat. Überall im Lande sollten Zweigvereine gebildet werden und sich ihres Sprengels ganz besonders annehmen, aber auch zum Gedeihen des Ganzen beitragen. Wie dieser Plan gewirkt hat, wie rasch die Blüte kam und wie reiche Früchte heute geerntet werden, zeigt die sehr lehrreiche, dreihundert Seiten starke, in niederländischer Sprache gedruckte Festschrift von *J. D. C. van Dokkum.* Heute gibt es vierzig Ortsgruppen der Gesellschaft in Holland. Sie veranstaltet auch in den kleinsten Orten Konzerte, die so große Mittel erfordern, daß nur eine zentrale Organisation sie aufbringen kann, läßt an allgemeinen Schulen und an besonderen Unterrichtsanstalten Musik und ihre Ausübung lehren, hilft jungen Künstlern und unterstützt alte.

Den Chor der Ortsgruppe in Amsterdam leitet *Mengelberg*, er ist sein Instrument, wie das Concertgebouw-Orchester. Damit ist über seine Vollkommenheit alles gesagt. Das Jubiläum wurde durch einige Konzerte gefeiert, die ausschließlich für geladene Gäste gegeben wurden; nur Mahlers 8. Sinfonie, die Hauptaufführung, wurde auch für das große Publikum wiederholt. Auch diese Konzerte gaben von der segensreichen Wirksamkeit der Gesellschaft stolzeste Kunde. Ich entsinne mich nicht, eine so schöne Aufführung des großen Werkes von Mahler je gehört zu haben. Ganz Holland nahm durch Abgesandte an den Feierlichkeiten mit großer Herzlichkeit teil.

Paul Stefan

BERN: Die schon vor dreißig Jahren von Karl Munzinger inaugurierte Händel-Erweckung hat nun *Fritz Brun* wieder aufgegriffen. Die majestätische Erstaufführung des gewaltigen »Israel in Ägypten« im Münster hat erneut dargetan, welche choristische Ausdruckskraft doch in den Werken der altklassischen Zeit steckt. *Cäcilienverein* und *Liedertafel* als bewährtes und begeistertes Klangmassiv, namhafte Solisten und temperamentvolle Führung traten für die Tat ein. Die ebenfalls Fritz Brun anvertrauten Abonnementskonzerte schafften unter gerechter Bevorzugung erdbeständiger Kompositionen auch Platz für die mehr modernen Richtungen. *Felix Weingartner* zeigt in den »Gefilden der Seligen« seine Palette meisterhafter Kolorierungskunst, ohne in allzu große Tiefen musikalischer Gedanklichkeit hinabzuleuchten. Von G. Mahlers Orchesterliedern vermochte nur die schwüle Dramatik des Rückertschen »Um Mitternacht« zu packen. *Paul Hindemith* konnte diesmal mit den bizarren Monotonien seines Bratschenkonzerts nicht völlig überzeugend wirken. Bei Ravels buntem Effektstück »La valse« wartete man vergeblich auf den Ausbruch einer Strauß-Divination, die erst an einem späteren Abend als »Scherzo« wahre Publikumsorgien auslöste. *Conrad Becks* Sinfonie für Streicher ist ein gut durchgearbeitetes, Achtung gebietendes Werk. Dagegen war Strawinskijs Orchestersuiten und dem Concertino für Streichquartett kein besonderer Geschmack abzugewinnen. Den Triumphalschluß bildete Bruckners 5. Sinfonie. *Albert Nef* hält seine Volkskonzerte in bescheidener Reserve, weiß jedoch seine Programme immer feinsinnig zu gestalten. So lernten wir bei ihm u. a. Ernst Tochs melancholisch angehauchte Kammersinfonie »Die chinesische Flöte« und Artur Honeggers rassige »Sturmouvertüre« kennen. *Ernst Grafs* Karfreitagskonzert erhielt durch Einfügung von Bachs »Musikal. Opfer« ein besonderes Relief. Die *Bernische Vereinigung für Neue Musik* rief ihre Gemeinde zu einer Reger-Kundgebung *(Adolf Busch-Quartett)*, Hindemiths »Marienleben« und einem eigenen Quartettabend (Werke von *Conrad Beck*, *Zoltan Kodály*, *Ernst Křenek*) auf den Plan. Für die Leitung des üblichen Benefizkonzertes des Orchestervereins wurde unser unvergleichlicher *Eugen Papst* aus Hamburg berufen, der hier für Mahlers sinfonisches Schaffen wiederum eine Lanze brach.

Julius Mai

BONN: Die Absicht, dem diesjährigen VII. Deutschen Brahms-Fest in Bonn eine Stätte zu bereiten, kam unbegreiflicherweise im letzten Augenblick zum Scheitern, und so fehlte diesem Konzertwinter 1928/29 der übliche, weithin leuchtende Abschluß. Immerhin war das Schlußwort der Saison, das diesmal

dem Bach-Verein unter *W. Poschadel* mit Bachs h-moll-Messe zufiel, durchaus beachtenswert, schon deshalb, weil Poschadel den erfolgreichen Versuch machte, gewisse, dazu geeignet erscheinende Partien, statt wie üblich vom Chor, vom Soloquartett ausführen zu lassen. Auch seine beiden vorhergehenden Konzerte, ein Bach-Reger und ein Brahms-Schubert-Abend, bei dem *J. Pembaur* u. a. die unvollendete e-moll-Sonate von *Schubert* mit dem im Oktoberheft der »Musik« von Adolf Bauer veröffentlichten Scherzo erstmalig zu Gehör brachte, waren von künstlerischem Ernst getragen. Im Angelpunkt der musikalischen Drehbühne stand indes *F. Max Anton* als Leiter der Städtischen Gesangvereins-, der Sinfonie- und der Kammermusikkonzerte. Bachs »Matthäus-Passion« und Schumanns »Paradies und Peri« hinterließen wirklich nachhaltige Eindrücke, während der Versuch, Glucks »Orpheus« im Konzertsaal heimisch zu machen, aus mehr als einem Grunde ein Fehlschlag werden mußte. An bemerkenswerten Neuheiten war die Ausbeute nicht eben reich. Kodalys »Psalmus hungaricus« blieb auch hier der rauschende Erfolg nicht versagt, und Hans Wedigs »Deutscher Psalm« fand ob der Tiefe und Echtheit seiner ethischen Gebärde nachdrückliche Beachtung. Des letzteren Orchestersuite zeigte in drei knapp geformten Sätzen zielstrebigen Formwillen und satztechnisches Können, was übrigens auch von des begabten Hugo Lorenz Präludium, Passacaglia und Fuge zu sagen wäre. F. Max Anton wartete mit einem neuen Violinkonzert auf, dem *Gustav Havemann* eine günstige Aufnahme erspielte. Busonis Klarinetten-Konzertino erwies sich als eine Niete, erklügelt, nicht eigentlich erfunden. Einen erfrischenden Gegensatz dazu stellte *Paul Hindemith* in seinem musikantisch und mit unwiderstehlicher motorischer Kraft und Vitalität gestalteten Bratschenkonzert (Kammermusik Nr. 5) zur Debatte, während man bei *Gerhard v. Keußler*, der ebenfalls persönlich für sein Werk, die neue C-dur-Sinfonie, eintrat, bei aller Anerkennung vieler genialer Einzelzüge über die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt nicht hinwegkam. Wie Keußler, so wurzelt auch *Adolf Buschs* Schaffen in dem von ihm selbst hier aus der Taufe gehobenen Streichsextett op. 40 G-dur in der Vergangenheit. Aber er gibt sich konzentrierter und darum überzeugender. Eine gediegene und beifällig aufgenommene Aufführung der »Tageszeiten« von Richard Strauß verdankte man der *Bonner Liedertafel* unter *Josef Werth*, eine nicht minder fesselnde und ausgeglichene der »Markus-Passion« von Kurt Thomas dem *Bonner Männergesangverein*. Der Städtische Kapellmeister *Heinrich Sauer* setzte in drei Konzerten seine seit Jahren erfolgreich entfaltete Bruckner-Pflege durch stilgerechte Wiedergabe der Sinfonien I—VII fort. Neben dem schon erwähnten *Busch-Quartett* brachten das *Wiener-*, das *Wendling-*, das *Klingler-* und das *Guarneri-Quartett* erwünschte Abwechselung in das Bonner Musikleben, wozu die *Bonner Kammermusik-Vereinigung* (Mitglieder des Städt. Orchesters) durch Fortsetzung ihrer Bemühung um selten zu hörende Werke älterer und neuerer Prägung, namentlich solcher mit Blasinstrumenten, eine sehr schätzenswerte Ergänzung bot.

Th. Lohmer

DARMSTADT: *Zweites hessisches Sängerbundfest.* Vom 12. bis 15. Juli fand unter sehr starker Beteiligung von Sängern und Publikum das zweite Fest des vor einigen Jahren gegründeten hessischen Sängerbundes statt. An die 20000 Sänger waren in der festgeschmückten Stadt vom Rhein und Main, aus dem Odenwald und dem Vogelsberg zusammengeströmt, um in kleineren oder größeren Verbänden künstlerisch in Aktion zu treten. Nach einem repräsentativen Eröffnungskonzert, das in der Hauptsache eine Ehrung des Darmstädter Meisters *Arnold Mendelssohn* darstellte, drängte sich tags darauf eine Menge von zum Teil hochwertigen Konzertveranstaltungen, die mit besonderer Berücksichtigung der Männerchorliteratur einen Überblick über die Vokalmusik zu geben versuchten von den Zeiten des polyphonen Stils bis zur Gegenwart (von Orlando Lasso bis zu Hindemith, Knab, Petersen, Kaun, Schultheß u. a., unter denen der Darmstädter *Paul Ottenheimer* mit seinen uraufgeführten, fesselnden Männerchören besonders genannt sei). In zwei Gaukonzerten traten größere Sängermassen klanglich machtvoll in Erscheinung und ein Schlußkonzert brachte orchesterbegleitete Werke von *Kaun*, dabei u. a. die *Uraufführung* von »Der Steiger« für Männerchor, Altsolo, Fernchor und großes Orchester, die wirkungsvolle Vertonung einer tragischen Episode aus dem Bergmannsleben in ansprechend romantisch-farbiger Ausgestaltung, die dem anwesenden Komponisten und den Ausübenden, der Sängerin *Gertrud Weinschenk* und dem *Sängerchor des Turnvereins Offenbach* und der »*Harmonie*« *Mainz-Kostheim* unter Lei-

tung von *Ferdinand Bischof* (Frankfurt) reichen Beifall einbrachte.

Hermann Kaiser

DÜSSELDORF: Die Orchesterkonzerte brachten noch einen sehr reichhaltigen Ausschnitt aus dem zeitgenössischen Schaffen: das kecke Divertimento von *Karl Hermann Pillney* mit dem Komponisten am Klavier, das kurz und bündige, doch etwas scheinradikale Klavierkonzert von *Hermann Wunsch (Hans Hering)*, das echt musikantische Doppelkonzert von *Karl Marx (Reinhold Rohlfs-Zoll* und *Eugen Sachse)*, das allerdings an Knappheit und Kühnheit von dem *Hindemithschen* Bratschenkonzert (mit dem Komponisten als genialem Interpreten) wesentlich übertroffen wird, sowie Variationen über einen Bachschen Choral von *Werner Karthaus*. Dieses nobel empfundene Werk versucht freie Linearität mit strenger Tonalität zu verbinden. Der *Bach-Verein* vollbrachte mit der Wiedererweckung des Contischen »David« eine bemerkenswerte Großtat. Denn trotz ihres beträchtlichen Alters ist diese Musik von erstaunlicher dramatischer Kraft.

Carl Heinzen

GENF: Am Ende jeder Saison — ein Glück, daß wir hier noch von einer solchen sprechen können — reisen fremde Orchester in die Völkerbundsstadt. *Albert Wolff* und das Pariser *Lamoureux-Orchester* mit französischer und *Wilhelm Furtwängler* und die *Berliner Philharmoniker* mit deutscher Musik. Wolff und Furtwängler vertreten die beiden Pole der Interpretation: Wolff strebt nach einer nur dem Werke dienenden, von jeder persönlichen Willkür losgelösten Wiedergabe; bei Furtwängler ist die Reproduktion nur Zweckmittel. Dieser Virtuose des Taktstockes formt und retuschiert das Kunstwerk, bis er ihm seine ganz persönliche Physiognomie aufgedrückt hat. Daß diese romanischer Gesinnung fremde Einstellung hier nicht abgelehnt, sondern bejubelt wurde, beweist, daß die Leuchtkraft dieser Persönlichkeit auch die Welschen in ihren Bann zog, beweist jedoch vor allem, daß ihnen die Begegnung mit den Philharmonikern ein seltener Genuß bedeutete.

Willy Tappolet

HALLE a. S.: Die deutsche Händel-Gesellschaft hatte für das Jahr 1929 die Geburtsstadt des Meisters als Festort erkoren, und Halle spannte alle seine Kraft an, um der Veranstaltung einen ebenso glänzenden wie würdigen Rahmen zu verleihen. Zurückschauend auf das Werk seiner Hände kann es mit stolzer Genugtuung von den künstlerischen Leistungen bekennen, daß sie auf einer seltenen Höhe standen, die nicht auf jedem Musikfest erklommen wird.

Schon die Aufführung des »Julius Caesar« im Stadttheater ließ unsere Oper in einem günstigen Licht erscheinen. *Erich Band*, der seinerzeit als erster nach Göttingen die »Rodelinde« in Stuttgart herausbrachte, hatte viel Sorgfalt und Liebe auf die Einstudierung verwandt und auch in der Rollenbesetzung diesmal eine glückliche Hand bewiesen. *Carl Nomberg* stellte einen vortrefflichen Titelhelden auf die Bühne, als Sänger wie als Darsteller; stimmlich ausgezeichnet gab *Elisabeth Grunewald* die verführerische Kleopatra; eine vornehme Cornelia zeitigte *Alberta Gorter*, vielversprechend war *Marion Naicen* als Sextus und charaktervoll *Zdenko Dorner* als Ptolemäus, während *Anton Britz* und *Erich Heimbach* nicht auf Festvorstellung geaicht erschienen. Die Inszenierung von *August Roesler* fand bis auf einige Absonderlichkeiten viel Anklang. Schade, daß man das sehr gut spielende Orchester in den Bläsern nicht auch in der Oper im Sinne Händels chorisch besetzt hatte.

Galt »Julius Caesar« mehr als Vorabend, als Auftakt, so nahm das Händel-Fest mit einem Chorkonzert, das die Bekanntschaft mit Händels weltlichem Oratorium »L'Allegro ed il Pensieroso« auffrischte, seinen eigentlichen Beginn. *Rahlwes*, der Dirigent der durch den *Lehrergesangverein* verstärkten *Robert Franz-Singakademie* führte seine singgewohnte Schar wieder zu einem Erfolge, wie sie auf dem Gebiete des Chorgesanges nur ganz vereinzelt dastehen. Seine ausdrucksstarke, stilechte Erfassung von Händels Musik und Eigenart zeigte der Leiter des Chorkonzertes auch in der Aufführung von dem »Anthem« (68. Psalm), einem Werke von ungeahnter, überwältigender Wucht. Als glänzende Solisten standen ihm *Lotte Leonard*, *Ria Ginster*, *Louis van Tulder* und *Albert Fischer* zur Seite, während für die kurze Altpartie leider die entsprechende Vertreterin nicht zur Stelle war. Auch das Orchesterkonzert unter *Erich Bands* Stabführung nötigte Bewunderung ab, namentlich rissen *Lotte Leonard* in der Ino-Kantate von G. Ph. Telemann, Ria Ginster, L. van Tulder und Professor Fischer in Joh. Adolf Hasses Passionsoratorium zu wahren Beifallsstürmen hin. An rein instrumentalen Kompositionen bot das Orchester das 2. doppelchörige Konzert

in F-dur und die »Feuerwerksmusik«. *Günther Ramin* an der Barockorgel der Universitätsaula überzeugte an zwei Orgelkonzerten (d-moll und F-dur), daß das Sauersche Werk in seiner jetzigen Gestalt eine wertvolle Bereicherung für unser Musikleben bedeutet. In diesem Kammerkonzert entzückte derselbe Künstler durch sein außergewöhnliches Cembalospiel. Er brachte Werke von Henry Purcell und Händel zu Gehör. Außerdem bereicherten Lotte Leonard und L. van Tulder das Programm durch ein sehr wirkungsvolles Kammerduett von Ag. Steffani, Ria Ginster durch die Kantate »Quando sperasti« und Albert Fischer durch zwei Opernarien von Reinhard Keiser und eine Arie aus der Händel-Oper »Berenice«. Die drei Festtage entrollten ein klares Bild des Musiklebens aus Händels Zeit und hinterließen bleibende Eindrücke.

Martin Frey

JENA: Das 7. deutsche Brahms-Fest, zum erstenmal in Mitteldeutschland, in Jena, in dessen Akademischen Konzerten Brahms von jeher heimisch war (1. Aufführung der Altrhapsodie), wurde mit einer Requiemaufführung von ungeheurer Eindruckskraft eingeleitet. *Furtwängler* gestaltete das Werk, unterstützt vom *Berliner Philharmonischen Orchester*, mit Hilfe eines 500 Köpfe starken, durch *Rudolf Volkmann* zu erstklassiger Leistung vorgeschulten Chores zum höchsten Erlebnis. Solisten waren *Mia Peltenburg* und der glänzende *Kurt Wichmann*. Zwei Orchester-, ein Kirchenkonzert und eine Kammermusik boten reiche Auswahl aus Brahms' Schaffen. *Gabrilowitsch* spielte das grandiose d-moll technisch vollendet, mit einer etwas schärferen Hervorkehrung des Virtuosen, als es diesem Bekenntnis von Not und Liebe gut ist. Haydn-Variationen, klanglich unendlich differenziert und doch zu geistiger Einheit gebaut, und eine intuitiv erfühlte, ihres Pastoralen nahezu entkleidete 2. Sinfonie rahmten ein. *Erbs* Meisterkunst schenkte elf Perlen Brahmsscher Lieder, von Volkmann hervorragend schön begleitet. Vom *Klingler-Quartett* wurde das jugendfrische H-dur-Trio (mit Volkmann am Flügel) etwas farblos, das Streichquintett op. 88 und schlechthin vollendet das 2. Sextett gespielt. Die *Leipziger Thomaner* sangen die tiefempfundene Theodizee »Warum?« und das nationale Bekenntnis der Fest- und Gedenksprüche. *Hubermann* bezauberte durch sein durchgeistigtes, männliches und leidenschaftliches Spiel im Violinkonzert. Die 4. Sinfonie, von Furtwänglers Genie zu unerhörter Monumentalität aufgetürmt, war großartigster Ausklang. Die Jenaer Hochschule ehrte Furtwängler mit ihrer Ehrenbürgerschaft. *Viktor Wensel*

KIEL: Deutsch-Nordische Woche in den letzten Tagen des Juni. Die führenden Geister aus Kunst und Wissenschaft vereinen sich und dienen dem hohen Gedanken der Völkerannäherung. Austausch kultureller Güter! Die Musik darf nicht fehlen, und so mündet das Unternehmen in ein viertägiges Musikfest. Die »Ereignisse« lagen auf kirchenmusikalischem Gebiet. *Uraufführung* einer Kantate von *Kurt Thomas:* »Jerusalem, du hochgebaute Stadt« (op. 12). Thomas arbeitet nicht wie in seinen früheren Werken — es sei an die »Messe« op. 1 und an die »Markus-Passion«, die beide von Kiel aus ihren Weg in die Welt antraten, erinnert — mit der größten Beschränkung der äußeren Mittel. Er verlangt: achtstimmigen Chor, 4 Soli, Orchester, Orgel. Ein Werk von geschlossenem Bau, von überschäumender Kraftfülle ist entstanden. Die Komposition richtet sich nach den Versen und der lapidaren Melodie des ehrwürdigen Chorals von Joh. Mayfast und stellt eine ekstatische Lobpreisung des himmlischen Jerusalems dar. Leere Effekte sind vermieden. Trotz Trommeln, Triangel, Becken, trotz der kirchlichen Trompeten und Posaunen bleiben Innerlichkeit und ernste Haltung stets gewahrt. Der sehr kunstreiche und immer ausgezeichnet klingende Chorsatz ist das wertvollste an der Kantate. Die Wirkung war: Ergriffenheit. Das Werk ist *Fritz Stein* und dem *Oratorienverein Kiel* zum zehnjährigen Bestehen in Freundschaft und Verehrung gewidmet. Die Kieler Sänger, die das Werk unter Stein wundervoll herausbrachten, sind sehr stolz auf diesen Dank des jungen Thomas. — Eine zweite *Uraufführung:* Concerto für Oboe und kleines Orchester von dem Dänen *Jens L. Emborg.* Ein heiteres, anspruchsloses Werk, das dem Kieler Kammermusiker *Richard Lauschmann* Gelegenheit bot, seine delikate Kunst zu zeigen. Neu war für Kiel auch eine »Messe« für vier- bis sechsstimmigen a cappella-Chor, op. 32 von *Niels O. Raasted* (Kopenhagen). Raasted, Schüler Regers und Straubes, fesselt durch die Anschaulichkeit des musikalischen Gedankenausdrucks. Ein sehr durchsichtiger Chorsatz, der dem Hörer keine Schwierigkeiten bietet und trotzdem der Eigenheit nicht entbehrt. Raasted erwies sich weiter als Meister seines »königlichen« Instruments — er wirkt als

Domorganist in Kopenhagen — und erfreute durch seine Orgelsonate c-moll op. 50, einem äußerst formschönen Werk, und auch mit der dramatisch lebendigen Toccata op. 34 von *Alfred Huth* (Nordschleswig). — Die Aufführung von Werken ganz verinnerlichter Haltung wie Bruckners Messe in e-moll für achtstimmigen Chor und Blasorchester und des 137. Psalms (An den Wassern zu Babel) von *Kurt Thomas* geriet dem Chor und seinem Leiter *Fritz Stein* zum besonderen Ruhme. Überhaupt: Der *Kieler a cappella-Chor* des Oratorienvereins ist durch Prof. Stein allgemach zu einem Instrument geworden, das sich an die schwierigsten Aufgaben der heute wieder in Mode kommenden a cappella-Kunst wagen kann.

Ein Orchesterkonzert nordischer Musik brachte als Haupttreffer eine Passacaglia von dem Norweger *L. Irgens Jensen.* Das Werk ist originell, reich und schön in der Erfindung und vereinigt in sich alle Vorzüge nordischer Orchesterkunst: Sinn für Ebenmaß, edle Form, feine Stimmungsmalerei. Ein hochbegabter Dirigent aus Oslo: *Odd Grüner Hegge* zog durch eine zündende Darstellung die Aufmerksamkeit aller auf sich. — Orchesterlieder von *Armas Järnefelt* (Finnland), *Poul Schierbeck* (Dänemark), *Hugo Alfvén,* (Schweden) und *Alf Hurum* (Norwegen) ergaben eine interessante Gegenüberstellung. Gräfin *Marianne Mörner* (Stockholm) ersang sich mit diesen Liedern starken Erfolg. In *Julius Ruthström* (Stockholm), der das *Violinkonzert* d-moll von *Sibelius* geigte, lernten wir einen Musiker hoher Qualitäten kennen. — Die vaterländische Ouvertüre »An Island« von *Jon Leifs* entpuppte sich als ein kräftiges Stück Musik, inspiriert von der heroischen Geschichte des Isenlandes. Alte Volksmelodien, balladeske Tanzlieder werden kontrapunktisch verwendet. — Die 6. Sinfonie von *Kurt Atterberg* beschließt die Heerschau. Atterberg, als alter Bekannter herzlich begrüßt, führte die zahlreichen melodischen Schönheiten seiner Tondichtung (es ist die in Amerika preisgekrönte) selbst vor.

Eine pompöse Aufführung der Matthäus-Passion gab den feierlichen Ausklang. Die edle Kunst *Carl Erbs* (Evangelist), die Verinnerlichung, mit der *Paul Lohmann* (Leipzig) die Partie des Jesus sang, das ausgezeichnete Können der Damen *Anny Quistorp* (Leipzig) und *Gusta Hammer* (Berlin), vor allem aber die prachtvollen Leistungen von Chor und Orchester sowie die Geistesdisziplin, mit der *Fritz Stein* den Riesenbau auftürmte, schufen unvergeßliche Eindrücke. *Arthur Maaß*

LEIPZIG: Daß die *Neue Bach-Gesellschaft* in diesem Jahre für das deutsche Bach-Fest Leipzig als Festort wählte, hatte seinen besonderen Grund. Galt es doch, die Jubelaufführung der Matthäus-Passion, zweihundert Jahre nach ihrem ersten Erklingen, in einem besonders festlichen Rahmen zu begehen. Einen solchen hätte aber wohl keine Stadt in gleich glücklicher Weise zur Verfügung stellen können wie die Bach-Stadt Leipzig. So bildete denn auch die ungekürzte Aufführung der Passion unter Leitung *Karl Straubes* in der Thomaskirche, unserer geweihten Bach-Stätte, den Höhepunkt der künstlerischen Veranstaltungen des Festes. *Gewandhauschor* und *Gewandhausorchester* zeigten ihre innige Vertrautheit mit dem Werk im hellsten Licht, und Solisten vom Range eines *Karl Erb* (Evangelist), *Max Kloos* (Christus), *Anni Quistorp* und *Frieda Dierolf* wußten die hohe Feierstimmung der versammelten Bach-Gemeinde in jedem Augenblick wach zu erhalten. Der Passionsaufführung gingen im Verlauf des Festes ein Kantatenabend, zwei Kammermusikkonzerte, ein Orchester- und ein Orgelkonzert voraus, deren Spielfolge wahrhaft mustergültig ausgewählt war und die sich auch in der Frage der Ausführung durchweg auf wirklicher Festeshöhe hielten. Mit großer Freude begrüßte man zwei *Uraufführungen* von Werken *Antonio Vivaldis,* mit dessen Schaffen sich Bach bekanntlich Zeit seines Lebens besonders intensiv befaßt hat. Ein Konzert für zwei Hörner »da caccia«, zwei Oboen, konzertierende Violine und Streichorchester darf in seinem Ideenreichtum und seiner üppigen Klangphantasie als ein Hauptwerk der Concerto-grosso-Literatur angesprochen werden. Das zweite als Uraufführung gebotene Vivaldi-Werk des Festes ist ein überaus fein ziseliertes Konzert für eine Violine, eine entfernt aufgestellte Echo-Violine und Streicherbegleitung. Der technischen Faktur nach ein Concerto grosso, aber ohne jede kontrapunktische Komplizierung, nur auf klanglichen Wohllaut bedacht. Der wurde dem liebenswürdigen Werk denn auch dank der Wiedergabe durch *Edgar Wollgandt* und *Carl Münch* in reichstem Maße zuteil.

Einen besonders bemerkenswerten Höhepunkt in der Gipfelwanderung dieses Festes stellte der von dem bewunderungswürdigen Paar *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin* bestrittene Kammermusikabend dar, in dessen Verlauf man sich wieder einer Uraufführung erfreuen durfte. Beide Künstler spielten mit unnachahmlicher

Meisterschaft die jüngst aus Eisenacher Privatbesitz ans Licht gekommene G-dur-Sonate Bachs für Violine und Continuo und verhalfen dieser »Neuheit« zu einem stürmischen Erfolg. — Aus der Fülle der beglückenden Ereignisse dieses Festes sei noch der sehr eindrucksvollen Orgelstunde *Karl Hoyers* in der Nikolaikirche gedacht. Die wöchentliche Motette in der Thomaskirche, aus diesem Anlaß besonders reich, auch mit Orgelvorträgen *Günther Ramins*, ausgestaltet, und ein Festgottesdienst mit der reichen musikalischen Liturgie des Bach-Zeitalters ergänzten die konzertmäßigen Veranstaltungen aufs glücklichste.
Die Stadt Leipzig nahm an diesem Jubiläumsfest intensivsten Anteil. Ein großer Empfang im neuen Rathaus vereinigte nach dem Kantatenabend die Besucher des Bach-Festes als Gäste der Stadt. Das Stadtgeschichtliche Museum veranstaltete im Verein mit der Leipziger Stadtbibliothek im alten Rathaus eine außerordentlich hochwertige Sonderausstellung »Die Leipziger Thomaskantoren«, die vor allem auch kaum bekannt gewordene Dokumente aus Bachs Leipziger »Beamtenzeit« enthielt. Mit besonderer Feierlichkeit wurde schließlich während des Festes die neu hergestellte, von Künstlerhand würdig ausgestaltete *Bach-Gruft* in der Johanniskirche in die Obhut der Neuen Bach-Gesellschaft übergeben. Bachs Sarkophag steht jetzt zusammen mit dem Chr. F. Gellerts in einem Raum, der sicher nunmehr das Pilgerziel vieler Bach-Freunde werden wird.
Adolf Aber

LONDON: Ganz gegen alle Gewohnheit in der »Season« zeitigte die vergangene Woche zwei Orchesterkonzerte. Das erste feierte die — vorübergehende — Rückkehr aus Amerika *Eugène Goossens*, des jungen Kapellmeisters und Komponisten, über den das Publikum sich nun endlich entschlossen hat zu bestimmen, daß er nicht nur »vielversprechend« ist. Und in der Tat bekundete er sich als umsichtigen, schwungvollen und im vollsten Sinne des Wortes erfahrenen Leiter des großen Orchesters, das er zu dieser Gelegenheit um sich geschart hatte. Dessen bedurfte es zur Wiedergabe des Respighischen: »Römer-Feste«, das zum erstenmal in Europa (so hieß es im Programm) erklang oder besser gesagt erscholl; es gab viel Lärm — es wäre billig und unbillig hinzuzufügen »um nichts«, denn wenn auch Respighis virtuose Beherrschung des Orchesters gerade keine Schätze musikalischer Gedanken im Schwall der Noten und Geräusche begraben hat, so kann man ihm den prägnanten Ausdruck dessen, was er uns zeigen will — Circenses — ein Kirchenfest im Mittelalter — das Weinlesefest — der Dreikönigsjahrmarkt in Rom — nicht abstreiten. Als Antithese hörten wir am nächsten Tag als *Uraufführung* unter *Thomas Beecham, Cyril Scotts:* »Der Musiker und die Nachtigall« für Cello und Orchester, mit der feinen Künstlerin *Beatrice Harrison*, die es in ihrer bestrickenden Art spielte und auch die Veranlassung für die Komposition war, denn jeden Sommer spielt sie für die B. B. C. einmal zur späten Nachtstunde auf dem Lande, damit der Klang ihres Instrumentes die Nachtigallenschar zum Tönen bringt. Dies ist's, was Scott in jener sinfonischen Dichtung zu schildern versucht, zunächst mit Glück. Die unter den leise auf und ab wogenden Streichern langgedehnte Melodielinie des Cellos, das Auftauchen zaudernder Flötenstimmen, die allmählich bis zum Vollgesang anschwellen, das alles ist meisterhaft und tonschön, doch der Abstieg nach diesem jubelnden Höhepunkt schien mir weniger gelungen; man ermüdet an den immer wieder abbrechenden Modulationen und sehnt die einsam stille Nacht herbei, lange ehe der Komponist gesonnen ist, sie eintreten zu lassen. — Die Solisten brachten ihrerseits nichts Neues, nur der vortreffliche französische Geiger *Léon Zighéra* spielte eine unbekannte Sonate von einem auf der Insel Java geborenen Holländer *Konstant van de Wall*, deren lose gefügtes und nicht eben wählerisches thematisches Material noch dazu mit kargen harmonischen Mitteln ausgestaltet war. Trotzdem wäre es unrecht, vortreffliche Leistungen, wie die *Henri Casadesus'*, dessen klares und fein abgetöntes Klavierspiel wiederum fesselte und des jungen Pianisten *Uninsky*, der trotz seiner 19 Jahre mit der Ruhe und der vornehmen Zurückhaltung eines gereiften Künstlers Klassisches und Modernes vortrug, unerwähnt zu lassen.
L. Dunton-Green

MOSKAU: Die abflauende Saison brachte zu guter Letzt ein dreimaliges Gastdirigieren von *Otto Klemperer*, der dieses Mal eine recht erfreuliche Neigung für die moderne Musik zeigte. Es kamen die »Apollo«-Musik von Strawinskij, Mahlers »Lied von der Erde« und die Sinfonietta von Leoš Janáček zur Aufführung. Die reinen choreographischen Linien der neuesten Strawinskij-Schöpfung, deren schöner Streichorchesterklang interessierten, aber vermittelten keinen tieferen Eindruck.

Auch fand Janáčeks frische Sinfonietta bei dem hiesigen Zuhörer merkwürdigerweise keinen Anklang. Klemperers großzügige Dirigentenart wurde aufs wärmste gefeiert. Wir haben jetzt das seltene Vergnügen (erstmalig in der U.S.S.R.) einige amerikanische Gäste bei uns zu begrüßen. Der auch in Europa bestens eingeführte Musikschriftsteller und Pianist *Olin Dawnes* warb auch hier Freunde für die neue amerikanische Musik, während Mr. *Cawell*, der bekanntlich das Klavier etwas unsanft, doch sehr originell, als Schlaginstrument behandelt, mehr als Spieler und weniger durch seine harmonisch hart gehaltenen Kompositionen durchdrang. Aus dem Gebiete der einheimischen Musikproduktion sei auf einen recht bemerkbaren Aufschwung neuer »Gebrauchsmusik« hingewiesen. Die blutjungen Musiker *Viktor Bjelji*, *Alexander Dawidenko*, *Marion Kowalj* brachten in den letzten Monaten hervorragende Gesangskompositionen, in denen sich die Sowjetalltäglichkeit höchst realistisch widerspiegelt. Hervorragend schöne Kammermusik komponiert der zwanzigjährige *Nikolai Tschemberdschij*, dessen 2. Streichquartett keinen Vergleich mit der besten deutschen Produktion zu scheuen braucht.

Eugen Braudo

MÜNSTER: Das *dritte westfälische Musikfest* brachte an drei Tagen einen Überblick über das musikalische Schaffen der Gegenwart. Dazu gab die Kultur der schönen Stadt Münster mit ihren prächtigen Konzertsälen die stimmungsvolle Umgebung. Die Eröffnung war eine Jugendstunde, in der Prof. *Volbach* den Schülern und Schülerinnen der höheren Lehranstalten in feiner Art vom Wesen und vom Ideal der Musik erzählte. Diese Worte erhielten allerdings wenig Beweiskraft durch das anschließende Konzert, das allzu sehr auf eine für die Jugend unverständliche moderne Musik eingestellt war. Der eigentliche Wert des Konzertes lag in der Wiedergabe der Werke durch *Ernst Brüggemann*, *Hedwig Melzer-Hindenberg*, *Eugen Schmidt-Carlén* und in den Kinderliedern von *Wiltberger*, die von *Eva v. Skopnik* und *Hedwig Sämmer* zu einem vollen Erfolge gebracht wurden. Das *Kammerkonzert* im historischen Rathaussaale brachte zu Beginn sehr tüchtige, technisch schöne, inhaltlich reiche Variationen über ein Thema von Mozart von *Richard Greß*. Musikdirektor *Holtschneider* (Dortmund) trat mit seinem ausgezeichnet geschulten, mit blühender Tonschönheit singenden *Madrigalchor* auf. *Otto Siegls* drei Matthias Claudius-Gesänge, stimmungsvoll, harmonisch interessant und aus dem Herzen geschrieben, sind in Vollendung nur durch solch disziplinierten Chor zu singen. Der sehr schwierige achtstimmige Chor »Werkleute sind wir« von *Karl Marx*, dessen Wiedergabe durch die Diatonik der einzelnen Themen nur noch erschwert wird, an sich aber äußerst eindrucksvoll und chorisch wirksam, bewies noch einmal die ganze Gesangskunst des Holtschneider-Chores. *Hugo Hermanns* »Kammersinfonie« blieb trotz guter Wiedergabe blaß und ergebnislos. Die klanglich reichen, inhaltsvollen Kompositionen von *Fritz Volbach* »Hymne an Maria«, »Immensegen«, »Nachtigall«, von Frau *Ebel-Wilde* gesungen, fanden mit Recht stürmischen Beifall. Feinste Kompositionsarbeit war auch die Variationensuite über ein altes Rokokothema für kleines Orchester von *Josef Haas*. Das Schönste und musikalisch Wertvollste der *Morgenfeier* war das frischgesunde, technisch hervorragende Quartett für zwei Geigen, Bratsche und Cello von *Gerard Bunk*. Der kulturvolle *Muckermannsche Frauenchor* sang *Armin Knabs* ungemein innige Gesänge, kleine Kostbarkeiten, die ihren Wert über Modeerscheinungen hinweg behalten. Eine Violinsonate von *Arnold Ebel* verdankte *Gustav Havemanns* Geigenkunst den starken Beifall. Zu *Paul Wibrals* »Chinesischen Gesängen« empfand man kaum wärmere Anteilnahme. Ein Gloria und Sanctus aus der a cappella-Messe von *A. Caplet* beschloß mit dem *Frauenchor* wirkungsvoll die Morgenfeier. Das *Abendkonzert* in *der Stadthalle* gab dem *Chor des Musikvereins* Gelegenheit, sein besonderes Können zu zeigen. Introitus und Hymnus für Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester von *Heinrich Kaminski* ist ein beseeltes, thematisch reich entfaltetes, ergreifend eindringliches Werk, das durch die Lauterkeit der Empfindung zu überzeugendem Ausdruck kam. Das zweite große Chorwerk war *Hermann Grabners* »Heilandsklage«, eine Arbeit von künstlerischer Größe und Bedeutung. Im ersten Teil des Konzertes interessierten eine gute »Passacaglia für großes Orchester« von dem jungen *Gustav Schlemm*, *Max v. Schillings'* »Glockenlieder«, vom Komponisten persönlich geleitet und von *Fritz Soot* eindrucksvoll gesungen, und *Hans Pfitzners* »Orchesterlieder«, von *Albert Fischer* außerordentlich geschmackvoll vorgetragen. Trotz zahlreicher interessanter und musikalisch wertvoller Neuerscheinungen blieb das Beste des ganzen

Musikfestes eine kostbare Stunde am Montag vormittag, als Meister *Abendroth* mit seinem *Kölner Kammerorchester* Vivaldi, Bach, Händel und Mozart in Vollkommenheit musizierte. Den großen Abschluß der Konzerte machte ein sehr musikfestliches Konzert unter dem Kölner Abendroth mit einer Partita von *H. v. Waltershausen*, einem prägnanten, klarsprachigen, musikalisch schönen Werk, mit einem musikantischen, thematisch straffen Violinkonzert von *Max Anton* und zuletzt mit den grandiosen »Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz« von *Walter Braunfels*. Man feierte das Werk und den Dirigenten mit stürmischem Jubel. Dem münsterischen Generalmusikdirektor Dr. *v. Alpenburg* und seinem ausgezeichneten *Städt. Orchester* gebührt größte Anerkennung für ein künstlerisches Wirken in den Tagen des Festes, das dem musikalischen Ansehen der Stadt Münster neuen Glanz und frische Farben brachte.

Rudolf Predeek

NÜRNBERG: *Zweite Nürnberger Sängerwoche.* Nimmt man nur die bekanntesten Namen der an dieser 2. Nürnberger Sängerwoche beteiligten Komponisten, *Aug. Reuß, H. K. Schmid, Jos. Meßner, Kurt Thomas, Alex. Jemnitz, Hugo Herrmann, Hans Gál, Otto Siegl* oder *Arnold Mendelssohn*, so ist schon daraus ersichtlich, daß die zugrundeliegende Idee, Hebung der Männerchorliteratur, bereits bei den Tonsetzern verschiedenster Richtungen Anklang gefunden hat. Das Gesamtergebnis von zirka 60 aufgeführten Werken ließ wieder einen starken Zug zur polyphonen Schreibweise erkennen. Vielfach wurde dabei an die Satzkunst der alten Madrigalisten angeknüpft. Kleinere Vertonungen dieser Art von *L. Söhner, Eberh. Wenzel* (Lönslieder), *Hans Gál, Otto Siegl, Ludwig Hahn, Hans Gebhard* (eine markant gestaltete Trinkliederreihe) werden alle einigermaßen leistungsfähigen Vereinen neue, wertvolle Anregungen geben. Wesentlich differenzierter als früher wird heute vielfach der Versuch gemacht, den Männerchorsatz mit der kammermusikalischen oder solistischen Verwendung von Instrumenten in Einklang zu bringen. Mit viel Glück löste *Hugo Herrmann* die Aufgabe, zwei Themen instrumental und chorisch in freier Linearität, zum Teil auch unter Verwendung alter Tanzformen als Doppelvariationen zu behandeln. In *Max Gebhards* Chorzyklus »Tagleben« bilden sich aus der zähen Chromatik der tonal gelockerten Stimmführungen manche interessanten Ansätze zu neuem melodischen Ausdruck. *O. E. Crusius* ging in seinem »Lobgesang des heiligen Franziskus« vom Gregorianischen aus, wußte diesen Vorwurf aber auch teilweise ganz individuell zu gestalten. In responsorischem Zwiegesang von Sopransolo und Chor ist die vokal vortrefflich gesetzte Serenade mit Bläsern und Laute von *Hans Sachsse* gehalten. Eine feinsinnige Klangstudie auf rein harmonischer Grundlage bot dazwischen *Hans Lang* mit seinem achtstimmigen »Abendständchen«. Vortreffliche Bearbeitungen alter Volkslieder von *Walter Rein*, Arnold Mendelssohn und *W. Herrmann* haben in ihrer schlichten durchsichtigen Fassung als polyphone Studien einen ebenso instruktiven wie künstlerischen Wert. Neben den unbeirrbaren Liedertafelkomponisten fehlten natürlich auch nicht zerebrale Vertreter des Sachlichkeitsidioms. Eine stattliche Reihe hervorragender Chorleistungen zeigte, daß nicht nur in den großen Vereinen aller deutschen Gaue, sondern auch in den verstecktesten Winkeln der vielgeschmähten Provinz heute die Pflege neuzeitlicher Männerchorliteratur aus echter Singfreudigkeit und mit verfeinerter musikalischer Kultur betrieben wird.

Wilhelm Matthes

PARIS: Die *Straram*-Konzerte haben ihre Spielzeit beendet. Sie brachten zu Schluß noch mehrere wichtige Erstaufführungen: den 24. Psalm von *Lili Boulanger*; die 3. Sinfonie *Prokofieffs*, die, in vier klassischen Sätzen, aus den Themen einer fünfaktigen, bisher unveröffentlichten Oper »L'Ange du feu« geschaffen wurde; das »Concerto romano« von *Alfredo Casella* und eine Sinfonie mit Orgel von *Marcel Dupré*. — Die *Pasdeloups* haben ebenfalls ihre Konzerte abgeschlossen, und zwar mit einem Oratorium von *Haudebert* »Dieu vainqueur«, ein Werk für Soli, Chöre und Orgel, das Stellen wirklicher Größe aufweist, im ganzen aber nicht viel Neues birgt. — Das *Berliner Philharmonische Orchester* unter *Furtwängler*, dessen Erfolgen wir uns vom Vorjahr her erinnern, hat diesmal zwei Abende im Théâtre des Champs Elysées mit Werken von Beethoven, Strauß usw. gegeben und wurde wieder mit Enthusiasmus empfangen. — Die *Sängerknaben* der ehemaligen Wiener Königlichen Kapelle führten uns mit einigen Künstlern der Staatsoper in Saint-Etienne du Mont Mozarts »Krönungsmesse« auf. Am selben Abend brachten sie im Saal Pleyel mittelalterliche Musik (13.—15. Jahrhundert)

zu Gehör und spielten in Kostümen Haydns komische Oper »Der Apotheker«. In diesen so verschiedenartigen Aufführungen hatte man Gelegenheit, die Vielseitigkeit und Vortrefflichkeit dieses Kinderchores zu bewundern. Im gleichen Saal vermittelte uns das *Orchester philharmonique* an einem seiner letzten Abende als Erstaufführung Poulencs »Concerto champêtre«, ein Werk nach klassischer Tradition in drei Sätzen für Orchester und Cembalo, das unter *Monteux*' Leitung von *Wanda Landowska* meisterhaft interpretiert wurde. Der berühmte Gitarrist *Andrès Segovia* widmete einen Abend alten und modernen Werken Bach, Giuliani, Sor, Granados, Albeniz, Samazeuilh). — *Wilhelm Backhaus* hat die Reihe seiner Beethoven-Sonatenabende beendet und das *Roth-Quartett* spielte uns klassische und moderne Werke (Ravel, Milhaud, Debussy).

J. G. Prod'homme

ROSTOCK: Die Sinfoniekonzerte im Theater brachten Werke von Wagner, Bruckner, Berlioz, Tschaikowskij, Brahms, Mahler und R. Strauß unter Leitung des ersten Kapellmeisters *H. Schmidt-Isserstedt*, dessen »Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester« mit lebhaftem Beifall begrüßt wurde. Das Tonstück verbindet in reizvoller Art alte Formen mit modernen Ausdrucksmitteln. Schmidt-Isserstedt kommt aus Schrekers Schule, dem er seine reichen technischen Kenntnisse verdankt, unter Wahrung voller Eigenart und melodischer Gestaltungskraft. Von Solisten hörte man in diesen Konzerten *Piatigorsky* (Cello), *Li Stadelmann* (Cembalo), *Alma Moodie* (Violine). Der *Musikverein 1865*, eine Chorvereinigung unter Kapellmeister *Karl Reise* trug für Rostock zum erstenmal Verdis Requiem vor. Eine Schubert-Feier ganz besonderer Art war die Morgenveranstaltung im Stadttheater, wo *H. J. Moser* als Vortragender und Sänger das Wesen des Schubert-Liedes nach seiner Tiefe und Vielseitigkeit erläuterte. Die neu begründete Vereinigung zur Veranstaltung von Solistenkonzerten berief u. a. *Frida Kwast-Hodapp* und *Lula Mysz-Gmeiner*. Den größten Erfolg hatte die Geigerin *Hedwig Faßbaender*. Im Rathaussaal veranstaltete das *Ashauer-Quartett* seine bewährten Kammermusikabende. Auch das *Schweriner Streichquartett* war in der Universitätsaula zu hören. Endlich kam der *Berliner Domchor* unter Professor *H. Rüdel* in den weiten, feierlichen Räumen der Marienkirche zu stilvoller Wirkung. Professor *Franz Schütz* (Wien) spielte auf der herrlichen Orgel von St. Petri meisterhaft Stücke von Bach und Reger.

Wolfgang Golther

SALZBURG: Die 2. Saisonhälfte gestaltete sich dadurch interessanter, daß verschiedenes Neue zu hören war. Reichlich vertreten waren Salzburger Komponisten. Von *Friedrich Frischenschlager* kam eine Fantasie und Fuge für Orchester zur *Uraufführung*, gediegen gearbeitet, mit Einflechtung einer obligaten Choralmelodie, dabei mitunter zu dramatischen Mitteln greifend. Eine treffliche Talentprobe stellte *Robert Scholz* mit seinem Konzert für zwei Klaviere heraus. Warmblütige Musik, im Technischen erstaunlich sicher, mit schwierigen, dankbaren Solis, die vom Komponisten und dessen Bruder *Heinz Scholz* vorbildlich interpretiert wurden. *Robert Jäckel*, ebenfalls Salzburger, gab mit dem sinfonischen Zwischenspiel aus seiner Oper »Larra« erneut den Beweis von blühender Erfindung und musterhafter Behandlung orchestraler Mittel. Eine kühle, vornehme Veranlagung legt *Jan Brandts-Buys* in seinen Orchestervariationen »Turnier« an den Tag. Der Vorwurf, wie er im Titel angedeutet ist, vermag den Tonsetzer nicht zu programmatischen Extravaganzen zu verleiten. Maßhaltung, strenge Formdisziplin sind die hervorstechendsten Merkmale des Werkes. Der Wiener *Alfred Arbter* zeigt in seiner Sinfonie eine gewisse Gefolgschaft von Anton Bruckner, ohne dabei unoriginell zu sein. Dem Zuge der Zeit, aus dem nationalen Volkslied sich Anregungen für die Kunstmusik zu holen, folgt *Pantscho Wladigeroffs* Orchesterrapsodie »Vardar«. Alle diese Neuheiten standen im Programm der Abonnement-Orchesterkonzerte unter *Bernhard Paumgartners* Leitung. Dabei kamen hier auch die Klassiker und Romantiker vollauf zu ihrem Rechte. Solistisch traten dabei hervor die junge Geigerin *Anita Ast*, die vorläufig noch ein Versprechen darstellt und *Cida Lau*, die erfolgreich Koloraturarien von Mozart und Mendelssohn sang. *Heribert Karajan*, ein junger Salzburger, führte sich als Leiter eines außerordentlichen Konzerts vorteilhaft ein. *Ernst Dohnanyi* machte uns mit den *Budapester Philharmonikern* bekannt, als einem Orchester von bedeutenden künstlerischen Qualitäten und lobenswerter Disziplin. Nun zur Kammermusik. Die Abonnementskonzerte des *Salzburger Streichquartetts* brachten Beethoven, Schumann, Dvořak. Daneben als Kompliment für den Salzburger Tonsetzer *August Brunetti-*

Pisano dessen Klavierquintett (Klavier: *Robert Jäckel*), sowie Serge Tanejews geistvolles Streichquartett. Kompositorische Gehversuche zweier junger Künstler brachte ein besonderer Abend *Viktor Hruby* (Wien) und *Hans Peter Huber* (Salzburg). Dem obligaten Bläserkonzert merkte man die Verlegenheit in der Programmwahl an, die sich aus der Literaturarmut dieses Genres ergibt. Der Konzertzyklus der Triovereinigung zeigte frisches Zugreifen und geschickte Werkeauswahl. Es seien nur Joseph Marx' prächtige Fantasie, Max Regers unbeschreiblich schönes Opus 102 und Beethovens Kakadu-Variationen hervorgehoben. Als willkommene Gäste begrüßte man das temperamentvolle, äußerst fein zusammengestimmte *Ungarische Streichquartett*, das uns Werke von Zoltan Kodály, Ernst Dohnanyi und Joseph Haydn vorsetzte. Von solistischen Darbietungen sind zu nennen ein Skrjabin-Abend der feinsinnigen Pianistin *Katharine Herman*, ein Klavierabend, in welchem *Heinz Scholz* an einem abwechslungsreichen Programm sein tiefes Verständnis für die Moderne erkennen ließ. Von Aufführungen im Dom verdienen eine originelle Messe *Josef Lechthalers* (op. 5) und die historisch interessante »Grabmusik« Mozarts, ein Frühwerk des 12jährigen Knaben, Erwähnung (Dirigent *Josef Meßner*). Dazu kommt noch eine sorgfältig einstudierte Aufführung des Deutschen Requiems von *Hugo Kaun*. Ausführende waren hier der *Salzburger Männerchor* und die Soloaltistin *Else Schacht*, Dirigent Domorganist *Franz Sauer*. Im Mozarteum brachte die Salzburger Liedertafel die »Tageszeiten« von Richard Strauß heraus, eine Leistung, die diesem Chor und seinem Dirigenten *Ernst Sompek* zur Ehre gereicht. Aus dem Programm der »Salzburger Chorvereinigung« sei neben Kompositionen von Lendvai, Trunk, Kaun und Brunetti-Pisano *Ludwig Daxspergers* Chor mit Orchester »Das Wessobrunner Gebet« hervorgehoben, das hier seine *Uraufführung* erlebte und dem Komponisten einen schönen Erfolg brachte. *Roland Tenschert*

ZWICKAU: Das *zweite Schumann-Fest* war der mannigfaltige Ausdruck einer hingebenden Verehrung für den Zwickauer Meister. Seinen künstlerischen Höhepunkt erreichte es in der pathosbetonten Wiedergabe der C-dur-Sinfonie durch *Wilhelm Schmidt* (Zwickau) und in der leidenschaftlich erregten Darstellung der d-moll-Sinfonie durch *Peter Raabe* (Aachen). *Max Strub* (Berlin) und *Fritz Malata* (Frankfurt) kosteten Schumanns Romantik der zweiten Sonate für Violine und Klavier aus und wurden durch die Wahl selten gehörter, aber noch nicht verblichener Werke (op. 131 und 92) vorwärtsweisend. Mit der Absicht der Wiederbelebung waren auch die Ouvertüre zu Schillers »Braut von Messina« und einige Chorwerke in die Folge aufgenommen worden, darunter das stimmungsreiche Requiem für Mignon und die von Pfitzner bearbeiteten Frauenchöre, die von Zwickauer Chören unter *Johannes Schanzes* Leitung zu befriedigender Aufführung kamen. Weniger festlich mutete die Chorballade »Vom Pagen und der Königstochter« an, da der Eindruck der etwas verblaßten Musik durch teilweise ungenügende Solisten noch verschärft wurde. Den Liederkreis »Frauenliebe und Leben« und Gesänge von Clara Schumann sang *Eugenie Burkhardt* (Dresden). Die Schumann-Gesellschaft hielt im Rahmen des von ihr veranstalteten Festes ihre Hauptversammlung ab. *W. Rau*

ZEITGESCHICHTE

NEUE WERKE

Mitja Nikisch hat eine Oper »Carneval« geschrieben, deren Textbuch von *Rudolf Lothar* stammt.

Eugen Zador schuf eine einaktige Oper »X-mal Rembrandt«, Text von *Kamilla Palffy-Waniek.*

* * *

Hermann Unger vollendete ein Konzert für großes Orchester, das von Hermann Abendroth im Gürzenich uraufgeführt werden wird.

Albert Maria Herz (Köln) komponierte vier kurze Stücke für großes Orchester, die Hermann Abendroth im Herbst zur Uraufführung bringen wird.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Für die erste Hälfte der Spielzeit (August bis Dezember) 1929 sind von den drei Opernhäusern in Aussicht genommen: *Staatsoper Unter den Linden:* Beginn der Spielzeit: 1. September. Erstaufführungen: »Schwanda« von Weinberger, »Il re« von Giordano, »Preziose ridicole« von Latuada und »Ballettabend« (Milhaud); Neuinszenierungen: »Palestrina«, »Tannhäuser« (Pariser Bearbeitung), »Parsifal«.

Staatsoper am Platz der Republik: Beginn der Spielzeit: 1. September. Erstaufführungen: Drei Einakter: »Angelique«, »Der arme Matrose«, »Die spanische Stunde« (Ravel, Milhaud); Neuinszenierungen: »Hans Heiling«, »Zauberflöte«, »Verkaufte Braut«.

Städtische Oper: Beginn der Spielzeit: 11. August. Erstaufführungen: »Tyll« von Mark Lothar, »Irrelohe« von Schreker; Neuinseznierungen: »Samson und Dalila«, »Lohengrin«, »Carmen«, »Bajazzi« und das Ballett »Coppelia«.

BRESLAU: Die nachgelassene Oper *Carl Prohaskas* »Madeleine Guimard« kommt hier zur *deutschen Uraufführung.*

FRANKFURT a. M.: Das Opernhaus hat für die kommende Spielzeit *Arnold Schönbergs* neue Oper »Von heute auf morgen« zur alleinigen *Uraufführung* erworben.

METZ: Hier gelangte unter musikalischer Leitung von *Gangloff Clemens Webers* »Florentine«, eine lothringische Volksoper, zur *Uraufführung.*

MÜNCHEN: Die bayerische *Staatsoper* wird in der nächsten Spielzeit die Oper »Das Tagebuch« von *Coates* zur *Uraufführung* bringen.

WEIMAR: »Riccio« eine einaktige Oper von *Erich Riede*, Text von *M. Wertheimer*, wurde vom Nationaltheater zur *Uraufführung* erworben.

ZÜRICH: Die heitere Oper »Der Fächer« von *Ernst Kunz* (Text nach Goldonis »Il Ventaglio« vom Komponisten) gelangte im Stadttheater zur *Uraufführung.*

KONZERTE

BAD MERGENTHEIM: Vom 15. bis 19. Juli fand hier eine *Beethoven-Musikwoche* unter Leitung *Julius Maurers* statt, in deren Rahmen u. a. das Hofkonzert zu Gehör kam, das 1791 vor Maximilian Franz im Mergentheimer Schloß unter Mitwirkung Beethovens gespielt wurde.

BOCHUM: Das *Städtische Orchester* und der *Städtische Musikverein* veranstalten im kommenden Konzertjahr 1929/30 zehn Sinfonie- und vier Chorkonzerte. Alle Konzertveranstaltungen stehen unter Leitung von *Leopold Reichwein.* Weiter sind acht Kammerkonzerte vorgesehen. Der Vortragsplan verheißt an Instrumentalneuheiten u. a.: »Sinfonie classique« von Serge Prokofieff, »Die Nachtigall«, Melodrama mit Orchester nach Andersen von Arnhold Winternitz; »Rugby« von Artur Honegger; Partita in drei Sätzen über drei Choräle von Wolfgang v. Waltershausen; Violinkonzert von Paul Hindemith; Sonate für Cello und Klavier in g-moll von Rachmaninoff; Quintett für Flöte, Klarinette, Oboe, Horn und Fagott von Hermann Nielsen; Quartett für Flöte, Violine, Cello und Klavier in G-dur von Wilhelm Kempff und Streichtrio op. 34 von Paul Hindemith. Als Choraufführungen sind Händels »Samson«, Verdis »Requiem« und Bachs »Matthäus-Passion« vorgesehen. Den festlichen Ausgang der Konzertsaison sollen drei Haydn-Abende bringen. Ferner sind fünf Volkssinfoniekonzerte geplant.

TAKARADZUKA (Japan): *Josef Laska* brachte mit seinem *Sinfonieorchester* und Solistin auch im 1. Halbjahr 1929 wieder eine Anzahl bedeutender Werke zu Gehör, so u. a.: J. Chr. Bach: Sinfonie in B; Pergolesi-Bienert: Salve Regina, Dvořak: Sinfonie Nr. 5; Rimskij-Korssakoff: Ouvertüre zur Oper »Mainacht«; Tschaikowskij: »Fatum«, sinfonisches Gedicht; Dargomishskij: Finnländische Fantasie; Gustav Mahler: »Kindertotenlieder«; Debussy: Petite Suite.

* * *

Gerhard v. Keußlers »Die Burg« für Knabenchor, Altsolo und Orchester erlebte auf der *Wartburg*, deren Geist der Dichtung den Inhalt gegeben hat, ihre *Uraufführung*.
Toscanini wird den sinfonischen Tanz aus der Oper »Die baskische Venus« von *Hermann Hans Wetzler* im Oktober in Neuyork dirigieren.
Das *Neuyorker Philharmonische Orchester* wird im April, Mai und Juni nächsten Jahres nach Schluß der Neuyorker Wintersaison eine *Europa-Rundreise* unternehmen. Alle Konzerte werden von *Arturo Toscanini* dirigiert.

TAGESCHRONIK

Der *Allgemeine Deutsche Musikverein*, die *Internationale Gesellschaft für neue Musik* und der *Reichsverband Deutscher Tonkünstler* geben bekannt, daß sie auf Grund des von der diesjährigen Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gefaßten Beschlusses eine *gemeinsame Einreichungsstelle bei der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W 8, Wilhelmstr. 57/58*, eingerichtet haben. Werke, die für die nächstjährigen Veranstaltungen der drei Vereine in Betracht kommen sollen, müssen bis spätestens *15. September* unter obiger Anschrift mit dem Beifügen »für den Allgemeinen Deutschen Musikverein« eingereicht werden. Die eingereichten Werke werden den Musikausschüssen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und der Internationalen Gesellschaft für neue Musik vorgelegt und die gutbeurteilten dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler namhaft gemacht werden, falls nicht eine besondere Verfügung des Einreichers etwas anderes bestimmt. Die Werke müssen Namen und Anschrift des Einreichers tragen und es muß ihnen Rückporto beiliegen. Ausländische Einreicher wollen sich hierfür der Antwortscheine (coupon-reponse international) bedienen. Von Komponisten, die bei den drei Vereinen noch unbekannt sind, möge ein kurzer Lebenslauf beigefügt werden. In Betracht kommen Werke aller Art, also Opern, Orchester- und Chorwerke, Kammermusik und Werke für Orgel.
Durch eine neue Gesetzesvorlage soll *Österreich* die *50jährige Schutzfrist* erhalten. Das Justizministerium hat nun eingegriffen und will ein *zweijähriges Provisorium* für die Verlängerung der Schutzfrist schaffen, und erst nach Ablauf dieser Zeit das 50jährige Schutzfristgesetz im Nationalrat durchbringen. Das Provisorium soll in erster Linie dazu dienen, *Deutschland*, das bisher auch nur die 30jährige Schutzfrist besitzt, inzwischen auf parlamentarischem Wege ein gleichlautendes neues Schutzfristgesetz vorbereiten zu lassen. Während des Provisoriums werden die Werke von *Johann Strauß* und *Millöcker*, deren Schutzfrist am 31. Dezember ds. Js. erlischt, weiter tantiemenpflichtig bleiben.
Zwischen dem *Deutschen Chorsängerverband* (Sitz Mannheim) und der Stadt *Köln* ist ein Vertrag geschlossen worden, der die *erste deutsche Opernchorschule* offizieller Natur ins Leben ruft. Sie wird der städtischen Hochschule für Musik in Köln angegliedert.
Der *Deutsche Rhythmikbund (Dalcroze-Bund)* veranstaltet in Gemeinschaft mit dem *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* eine *musikpädagogische Tagung* vom *28. bis 30. September ds. Js. im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W, Potsdamerstr.* 120. Die Tagung wird eine Übersicht über die auf den Grundlagen von Dalcroze aufgebaute musikerzieherische Arbeit an Kindern und Jugendlichen (Gehörbildung, Rhythmik, Improvisation) geben und erstmalig auch die Rhythmik als heilpädagogischen Faktor an taubstummen und schwachsinnigen Kindern zeigen.
Vom *30. September bis 5. Oktober ds. Js.* findet in *Dresden* eine musikpädagogische Arbeitswoche des Tonika-Do-Bundes (Verein für musikalische Erziehung) statt. Auskunft erteilen *Maria Leo, Berlin W 57, Pallasstr.* 12, und *Alfred Stier, Dresden-Blasewitz, Thielaustr.* 8.
In Österreich hat sich eine *Kapellmeister-Union* gebildet, die die gesamte Dirigentenschaft umfaßt. Präsident der Vereinigung ist *Clemens Krauß*.
Im Haushaltsplan 1929 der Stadt *München* ist bei den für »Förderung der Musik« genehmigten Mitteln auch ein Betrag von 3000 RM. vorgesehen, der, ähnlich dem von der Stadtgemeinde bereits zweimal vergebenen Dichterpreis, alljährlich einem in München lebenden Komponisten verliehen werden soll. Der Preis soll einzig der Auszeichnung für hervorragende Leistung dienen.
Am 13. Juli ist in *Nürnberg* im ehemaligen *Waagamtsgebäude* das *Musikhistorische Museum Neupert* eröffnet worden. In 130 Originalinstrumenten gibt es einen erschöpfenden Überblick über die Entwicklung des Klaviers von seinen Anfängen bis in unsere Tage.
Aus Anlaß des 200. Geburtstages von *Josef Haydn* im Jahre 1932 bereitet man in Wien

eine internationale Musik- und Theaterschau vor. Die Schau soll sowohl die Entwicklung der Tonkunst und der dramatischen Kunst Haydns bis auf die heutige Zeit als auch in allen ihren vielfältigen Auswirkungen in der Gegenwart zeigen, wobei besonders die Neuerungen auf technischem Gebiet (Grammophon, Radio, Tonfilm) Berücksichtigung finden sollen.

In der Bibliothek des *Pariser Konservatoriums* wurden unter dem Nachlaß des verstorbenen Pariser Musikschriftstellers *Malherbe* auch *einige bisher unveröffentlichte Manuskripte Franz Schuberts* aufgefunden.

Anton Dvořaks Opus 1, ein *Streichquintett*, das längere Zeit als verloren galt, ist jetzt im *Archiv des Prager Staatskonservatoriums* wiederentdeckt worden.

In der *Technischen Hochschule Breslau* wurde eine *neuerbaute Konzertorgel* in einem akademischen Festakt durch den Rektor, Professor *Gottwein*, ihrer Bestimmung übergeben. Die Orgel enthält auf zwei Manualen und Pedal 28 klingende Stimmen mit reichen Spielhilfen und will gegenüber den Fragen der heutigen Orgelbaubewegung eine auf die raumakustischen Verhältnisse der ebenfalls neuen Aula und die besondere Form ihrer Benutzung abzielende Einzellösung zeitgemäßer Art darstellen. Ihre Disposition verdankt sie gemeinsamer Arbeit der ausführenden Firma, *Gebr. Rieger, Mocker* O./S., und des Lektors für Musik an der Technischen Hochschule, Dr. *H. Matzke*.

Dem Berliner Klavierpädagogen Dr. *Kurt Johnen* wurde ein *Reichspatent auf eine Apparatur* erteilt, *mit der die Körperbewegungen eines Klavierspielers, der Spannungswechsel in der Muskulatur und der Atemrhythmus beim Spielen gleichzeitig graphisch als Kurven aufgenommen werden können*. Auf diese Weise wird festgestellt, ob sich diese rhythmischen Körperfunktionen der Struktur des dargestellten Kunstwerkes angepaßt haben, was nicht nur für die rationelle Art der Arbeitsleistung, sondern besonders auch für die künstlerische Gestaltung der Interpretation von größter Wichtigkeit ist.

In der *Musikschule Weißhappel in Wien* fand kürzlich eine Vorführung der *Janko-Klaviatur* vor geladenem Publikum statt. Der seit 35 Jahren unermüdlich für diese hervorragende Erfindung wirkende *Friedrich Weißhappel* hielt einen kurzen Rückblick auf die Leidensgeschichte der für die weitere Entwicklung der Klavierspielkunst und Klavierkomposition so überaus bedeutungsvollen neuen Klaviatur. Es besteht volle Aussicht, daß der Janko-Klaviatur endlich jene Aufmerksamkeit und Beachtung zuteil wird, die sie schon längst verdient hätte.

Felix Weingartner ist anläßlich seines 66. Geburtstages von der philosophischen Fakultät der Universität *Basel* die Würde eines *Ehrendoktors* verliehen.

Paul Moos, der bekannte Musikästhetiker und Schriftsteller, wurde von der Universität Erlangen zum *Ehrendoktor* ernannt.

Dr. *Wilhelm Furtwängler*, sowie der Tonpsychologe Professor *Carl Stumpf* haben den Orden Pour le mérite für Wissenschaft und Künste von der Freien Vereinigung von Gelehrten und Künstlern erhalten.

Der Violinvirtuose Professor *Willy Heß* feierte am 14. Juli seinen *70. Geburtstag*.

Der Komponist Professor *Heinrich Zöllner* beging am 4. Juli seinen *75. Geburtstag*.

Alexander v. Zemlinsky ist als *erster Dirigent der Staatsoper* nach *Leningrad* berufen worden. — Generalmusikdirektor *Albert Bing* (Koburg) wurde als *Leiter der Oper* an das neue *Stadttheater* in *Teplitz-Schönau* verpflichtet. — Kapellmeister *Max Overhoff* (Wien) ist zum *Intendanten des Stadttheaters* in *Koblenz* gewählt worden.

BERICHTIGUNG

In dem Aufsatz »Neue Freuden, neue Schmerzen« von *W. Meckbach* im *August-Heft* gehört das auf Seite 801 unten befindliche Notenbeispiel, unterschrieben »parlo d'amor regliando«, auf die Seite 799 unten und umgekehrt das von Seite 799 auf Seite 801.

AUS DEM VERLAG

Mit Wirkung vom 1. Oktober ab, also vom nächsten Heft, dem ersten des XXII. Jahrgangs, geht unsere »Musik« in den Besitz von Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, über. An dem inneren Gehalt und der äußeren Gestaltung sowie in der Herausgeberschaft treten keinerlei Änderungen ein.

TODESNACHRICHTEN

BAD HOMBURG: Hofrat *Ferdinand Meister* ist, 59 Jahre alt, einem Schlaganfall erlegen. Er war ursprünglich Militärmusiker, noch sehr jung wurde er fürstlicher Hofkapellmeister und leitete in Arolsen wie in Pyrmont lange Jahre hindurch die musikalischen Veranstaltungen. Die Gründung des »Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter« ist ihm

zu danken; in Nürnberg schuf er den »Philharmonischen Orchesterverein«. Von 1922 ab leitete er mehrere Jahre das Pfalzorchester, bis er vor vier Jahren als Kurdirektor nach Bad Homburg berufen wurde.

BERLIN: Der Komponist *Otto Taubmann* ist kurz nach Vollendung seines 70. Lebensjahres verschieden. Taubmann wirkte als Theaterkapellmeister, leitete drei Jahre das Wiesbadener Konservatorium, war Chordirigent in Wiesbaden und ließ sich schließlich dauernd in Berlin als Komponist und Musikschriftsteller nieder. Von seinen Tonschöpfungen seien nur seine Deutsche Messe, das Chordrama »Sängerweihe« und die Oper »Porzia« hervorgehoben. Seit 1923 war Taubmann Senator der Akademie der Künste, Sektion für Musik.

BLANKENBURG i. Th.: Die ehemalige braunschweigische Hofopernsängerin *Marie Schäfer-Kruse* ist im 75. Lebensjahr verstorben. Sie sang bereits mit 15 Jahren in Breslau das Ännchen im »Freischütz«. Später wirkte sie an verschiedenen deutschen Opernbühnen, an der Deutschen Oper in Rotterdam u. a.

SPAA: Der belgische Cellist *Jean Gérardy* ist im 52. Lebensjahr gestorben. Gérardy war auf dem Berliner Konzertpodium eine bekannte und geschätzte Erscheinung.

WIEN: Hofrat Professor Dr. *Eusebius Mandyzewski*, der bekannte Musikhistoriker, verstarb im 72. Lebensjahr. Er begann seine Laufbahn als Chormeister der Wiener Singakademie, nachdem er sein Universitätsstudium 1880 aufgegeben hatte, wurde darnach Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, erhielt 1897 von der Universität Leipzig den philosophischen Doktortitel für seine Verdienste um die Gesamtausgabe der Werke Schuberts, wirkte dann als Lehrer am Konservatorium in Wien, als Referent für Musikstipendien im Unterrichtsministerium, war Mitglied der Musikalischen Sachverständigen-Kommission und zeitweilig Vorstand des Wiener Ton-Künstlervereins usw. Er veranstaltete eine Gesamtausgabe der Werke Haydns (Breitkopf & Härtel), und gab als Publikationen der Neuen Bach-Gesellschaft Joh. Seb. Bachs Arien für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit obligaten Instrumenten heraus. Auch mit einigen Kompositionen ist er hervorgetreten. Die Stadt Wien hat ihm ein Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof gewidmet.

—: Der Dichter *Hugo v. Hofmannsthal* ist, 55 Jahre alt, einem Herzschlag erlegen.

—: Der in Wien hochgeschätzte Kapellmeister und Pianist *Ferdinand Foll* ist gestorben. Er war einer der gesuchtesten, feinsinnigsten Begleiter.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Auric, George: Les enchantements d'Alcine. Ballet en un acte. Heugel, Paris.

Coppola, Piero: La ronde sous la cloche. Durand, Paris.

Gilse, Jan van: Prologus brevis. Tischer & Jagenberg, Köln.

Křenek, Ernst: op. 58 Kleine Sinfonie. Univers.-Edit., Wien.

Larmanjat, Jacques: op. 34 Sérénade. Durand, Paris.

Peters, Emil: op. 12 Präludium u. Fuge. Tischer & Jagenberg, Köln.

Rathaus, Karol: op. 22 Ouvertüre. Univers.-Edit., Wien.

Wolff, Albert: La randonnée de l'âme défunte. Durand, Paris.

b) Kammermusik

Bach, Joh. Seb.: Sonate (G) f. V. u. bez. B. (neu aufgef.), m. Klav.bearb. v. Fr. Blume, V. bez. v. Ad. Burch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Duruflé, Maurice: op. 3 Prélude, récitatif et variations p. Flûte, Alto et Piano. Durand, Paris.

Göhler, Georg: Quartett (a) f. 2 V., Br. u. Vc. Klemm, Leipzig.

Hindemith, Paul: op. 25 Nr. 2 Kleine Sonate f. Viola d'amour u. Pfte. Schott, Mainz.

Marx, Karl: op. 7 Str.-Quartett (g). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Milhaud, Darius: Sonatine p. Clarinette et Piano. Durand, Paris.

Pillois, Jacques: Petite Suite Russienne sur des thèmes populaires p. Viol. et Piano. Durand, Paris.

Ponce, Manuel M.: 4 Miniatures p. Quat. à cordes. Senart, Paris.

Vinci, Leonardo da: Sonata (D) f. Viol. with Pfte. (W. G.Whittacker). Oxford Univers. Press., London.

Vitatschek, F.: op. 1 Sonate f. Viol. u. Pfte. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Willner, Arthur: op. 32 Suite f. Viol. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Andrico, M. G.: op. 7 Suite lyrique p. Piano. Hamelle, Paris.

Barraine, Elsa: Prélude et Fugue p. Orgue. Durand, Paris.

Blanchet, E. R.: op. 51 Rhapsodie Turque p. Piano. Durand, Paris.

Cras, Jean: Evocation p. Viol. et Piano. Senart, Paris.

Dumoulin, Maxime: Quand la nuit descende p. Piano. Senart, Paris.

Edwards, George: Quatre morceaux d'amour p. Viol. et Piano. Univers.-Edit., Wien.

Fairchild, Blaire: 2. et 3. Romanesque p. Piano. Durand, Paris.

Ferroud, P. O.: Sonatine en ut dièse p. Piano. Durand, Paris.

Gaubert, Philippe: Concerto p. Viol. et Orch. Heugel, Paris.

Gradstein, Alfred: Quatre miniatures p. Piano. Eschig, Paris.

Hübner, Joh., Dr. iur. (Breslau): 3 Suiten u. Serenade f. Viol. allein. Suite f. Br. allein, dsgl. f. Ob., desgl. f. Cembalo, desgl. f. Klav. noch ungedruckt.

Kuschnarew, Chr.: Passacaglia und Fuge f. Org. Russ. Staats-Verl.; Univers.-Edit., Wien.

Lauber, Joseph: op. 47 3 Morceaux caractéristiques p. Flûte solo. Zimmermann, Leipzig.

Ollone, Henry d': Méditation p. Viol. et Piano. Senart, Paris.

Philipp, Isidor: La technique journalière du pianiste. Heugel, Paris.

Rabey, René: Breceuse p. Vcelle et Piano. Durand, Paris.

Ravel, Maurice: Boléro p. Piano à 2 et 4ms. Durand, Paris.

Roesgen-Champion, Marguerite: Berceuses p. Clavecin. Senart, Paris.

Roth, Bertrand: op. 21 Vier Stücke f. Geige und Klav. Tischer & Jagenberg, Köln.

Schaporin, J.: op. 7 Zweite Sonate f. Pfte. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Tiessen, Heinz: op. 37 Sechs Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.

Weatherdon, H. B.: Caprice for the organ. Novello, London.

Zubalov, J. M.: Romance sans paroles p. Vc. et Piano. Senart, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Canteloube, J.: Le Mas, pièce lyrique en 3 actes. Heugel, Paris.

Cuvillier, Charles: Laïs ou la courtisane amoureuse. Enoch, Paris.

Février, Henry: La femme, une drame lyrique en 4 actes. Heugel, Paris.

Goossens, Eugène: Izedith in 1 act. Chester, London.

Hindemith, Paul: Neues vom Tage. Lustige Oper. Schott, Mainz.

Ibert, Jacques: Persée et Andromède ou Le plus heureux des trois en 2 actes. Durand, Paris.

Levadé, Charles: La peau de chagrin, comédie lyr. en 4 actes. Heugel, Paris.

Wagner, Siegfried: Das Flüchlein, das jeder mitbekam. Ein Spiel aus unserer Märchenwelt. Die heilige Linde. In 3 Akten. Max Brockhaus, Leipzig.

b) Sonstige Gesangsmusik

Arba, E. d': Clover. Kleeblätter f. mittl. St. u. Pfte. Chester, London.

— Dainty rogues in porcelain. Three Duets f. Sopr. and Tenor with Pfte. Ders. Verlag.

Amende, Dietrich: op. 1 Fünf Lieder f. hohe Singst. u. Klav. Zimmermann, Leipzig.

Baurmer, Joh.: Neun Kinderlieder f. Ges. m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.

Beck, Konrad: Der Tod des Ödipus. Kantate. Schott, Mainz.

Bernard, R.: Orages, 3 poèmes de F. Mauriac p. une voix et Piano. Durand, Paris.

Besch, Otto: Stimme im Dunkeln. Drei Lieder nach Gedichten von R. Dehmel f. Ges. m. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Bodart, Eugen: op. 6 Sechs Lieder f. h. St. m. Pfte. Alb. Stahl, Berlin.

Castelnuovo-Tedesco, Mario: Heine-Lieder f. Ges. m. Pfte. Univers. Edit., Wien.

Daudelot, Georges: Six chansons de Bilitis p. une voix et Piano. Eschig, Paris.

Debussy, Claude: Le Faune, extrait des Fêtes galantes p. une voix et orchestre. Durand, Paris.

Eigeß, K.: op. 26 Drei Gedichte von A. Block für Singst. u. Pfte. Russ. Staats-Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Eisler, Hanns: op. 11 Zeitungsausschnitte f. Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Fairchild, Blaire: Songs from the Chipese (Poèmes chinois) p. voix élevées et Piano. Durand, Paris.

Gál, Hans: op. 32 Fünf ernste Gesänge nach barocken Gedichten f. Männerchor. Tischer & Jagenberg, Köln.

Gaubert, Philippe: Les Stances. 7 poèmes de J. Moréas p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Greulich, Karl: Choralbuch zum Deutschen evang. Gesangsbuche, mit besonderer Berücksichtigung

des Einheitsgesangsbuches für Ostpreußen, Danzig, die Grenzmark usw. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Halffter, Ernesto: Automne malade. Poème p. chant et petit orchestre. Eschig, Paris.
Hasse, Karl: op. 40 Reformationskantate. Bärenreiter-Verl., Kassel.
Hauer, Jos. Matth.: op. 53 Wandlungen. Kammeroratorien f. Bühne und Konzert nach Worten von Hölderlin. Univers.-Edit., Wien.
Heger, Robert: op. 15 Der gerechte Gevatter. Ballade f. Baß m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Herold, Hugo: op. 38 12 Kinderzwiegesänge m. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Herrmann, Hugo: op. 47c 2 Madrigale f. Männerchor. André, Offenbach.
Höhne, Heinz: Drei Lieder aus L. Finckhs Rosen f. Gesang m. Pfte. Birnbach, Berlin.
Honegger, Alfred: Chanson, poésie de P. de Ronsard avec accomp. d'orch. Senart, Paris.
Janáček, Leoš: Festliche Messe. Part. Univers.-Edit., Wien.
Indy, Vincent, d': Madrigal à deux voix p. Soprano et Vcelle. Heugel, Paris.
Knüppel, A. A.: op. 15 3 Lieder nach Gedichten von H. Löns f. gem. Chor u. Männerchor. Kistner & Siegel, Leipzig.
Kodály, Zoltán: op. 14 Drei Gesänge m. Singst. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Lang, Hans: op. 11 Drei Männerchöre. Tischer & Jagenberg, Köln.
Langer, Joh.: Ausgewählte Lieder f. Ges. m. Pfte. Robitschek, Wien.
Lendvai, Erwin: op. 48b Des Schäfers Dafnis erster Liederkranz f. Männerchor m. Kammerorch. Kistner & Siegel, Leipzig.
Ludwig, Eduard: op. 3 Drei 3st. Chöre. Hieber, München.
Malata, Oskar: Trauungsgesang f. Ges. m. Org. od. Pfte. Klemm, Leipzig.
Melichar, Alois: Ostertrilogie. Drei Gesänge f. gem. Chor. Keßler, Trier.
Milhaud, Darius: VI. Symphonie p. Sopr., Contraalto, Ten., Basse, Hautbois et Vc. Univers.-Edit., Wien.
Pratella, F. B.: Raccolta corale. Bongiovanni, Firenze.
Protopopov, S.: op. 3 Des Lebens Frühling. Drei Gedichte f. h. Singst. u. Pfte. Russ. Staats-Ver., Verl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Richter, Kurt: op. 6 Sturmlied f. Männerchor. Eulenburg, Leipzig.
Schiffner, Richard, op. 14 Der Liedergarten. 20 Lieder f. Singst. m. Klav. Kahnt, Leipzig.
— (Schwarzenberg): op. 15 Der 126. Psalm. Motette f. gem. Chor noch ungedruckt.
Schmid, Heinr. Kasp.: op. 68 Zwei geistl. Gesänge f. gem. Chor. Leuckart, Leipzig.
Schultz, Irmgard Georga: Herzvögelein. 26 Lieder im Volkston m. Pfte. Hampe, Hannover.
Spalding, Eva Ruth: Trois mélodies de William Blake p. une voix et Piano. Senart, Paris.
Sporer, Thomas: Die erhaltenen Tonwerke (gemischte Chöre) hrsg. v. H. J. Moser. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Strauß, Richard: op. 77 Gesänge des Orients. Für Gesang m. Pfte. Leuckart, Leipzig.
Thomas, Kurt: Kantate »Jerusalem, du hochgebaute Stadt«. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Wassilenko, S.: op. 59 Vier Lieder f. Ges. m. Pfte. Russ. Staats-Verl.; Univers.-Edit., Wien.
Windsperger, Lothar: Fremder Sang. 12 europäische Volkslieder f. Ges. m. Pfte. Schott, Mainz.
Zoller, Anton: 30 Kinderlieder nach Gedichten aus Des Knaben Wunderhorn f. Ges. m. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

III. BÜCHER

Ast, Max: Der Schulmusikunterricht. Hirt, Breslau.
Cordier, Leopold: Der deutsche evang. Liederpsalter, ein vergessenes evang. Liedergut. Töpelmann, Gießen.
Daube, Otto: Der musikalische Mensch von gestern und heute. Grundlagen für die Reform des musikalischen Erziehungswesens. Ellwanger, Bayreuth.
Dickermann, Walter: Der Musikunterricht in der Volksschule. Hirt, Breslau.
Granier, Jules: Le chant moderne, étude analytique. Vol. II. Hamelle, Paris.
Güldenstein, Gustav: Modulationslehre. 2., umgearb. Aufl. Klett, Stuttgart.
Juon, Paul: Anleitung zum Modulieren. Schlesinger, Berlin.
Kothe, Bernh.: Abriß der allgem. Musikgeschichte. 12., vollständ. umgearb., bis zur Gegenwart führende Aufl. von Max Chop. Leuckart, Leipzig.
Kuypers, A.: Anleitung zur Stimmbildung. 6. Aufl., vollst. neu bearb. Vaterländ. Verlags- u. Kunstanstalt.
Moser, Hans Joachim: Der junge Händel und seine Vorläufer in Halle. Gebauer-Schwetschke, Halle.
Pfitzner, Hans: Wort und Wiedergabe (Schriften Bd. 3). Filser, Augsburg.
Schallenberg, E. W.: Studien over F. Chopin. M. Nijhoff, 's Gravenhage.
Serauky, Walter: Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850. Helios-Verlag, Münster i. W.
Weingartner, Felix: Lebenserinnerungen Bd. II. Orell-Füßli, Zürich.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: R. Hiller, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.



Ramme & Ulrich, Bayreuth, phot.

Cosima Wagner
Mitte der sechziger Jahre

Aus: Richard Graf du Moulin Eckart: Cosima Wagner,
Drei Masken Verlag, München

Tribschener Idyll

mit Fidi-Vogelgesang und Orange-Sonnenaufgang

als

Symphonischer Geburtstagsgruss

Seiner Cosima

dargebracht

von

Ihrem Richard,

1870.

Widmungsblatt des Siegfried-Idylls für Cosima Wagner

Aus: Richard Graf du Moulin Eckart: Cosima Wagner.
Drei Masken Verlag, München

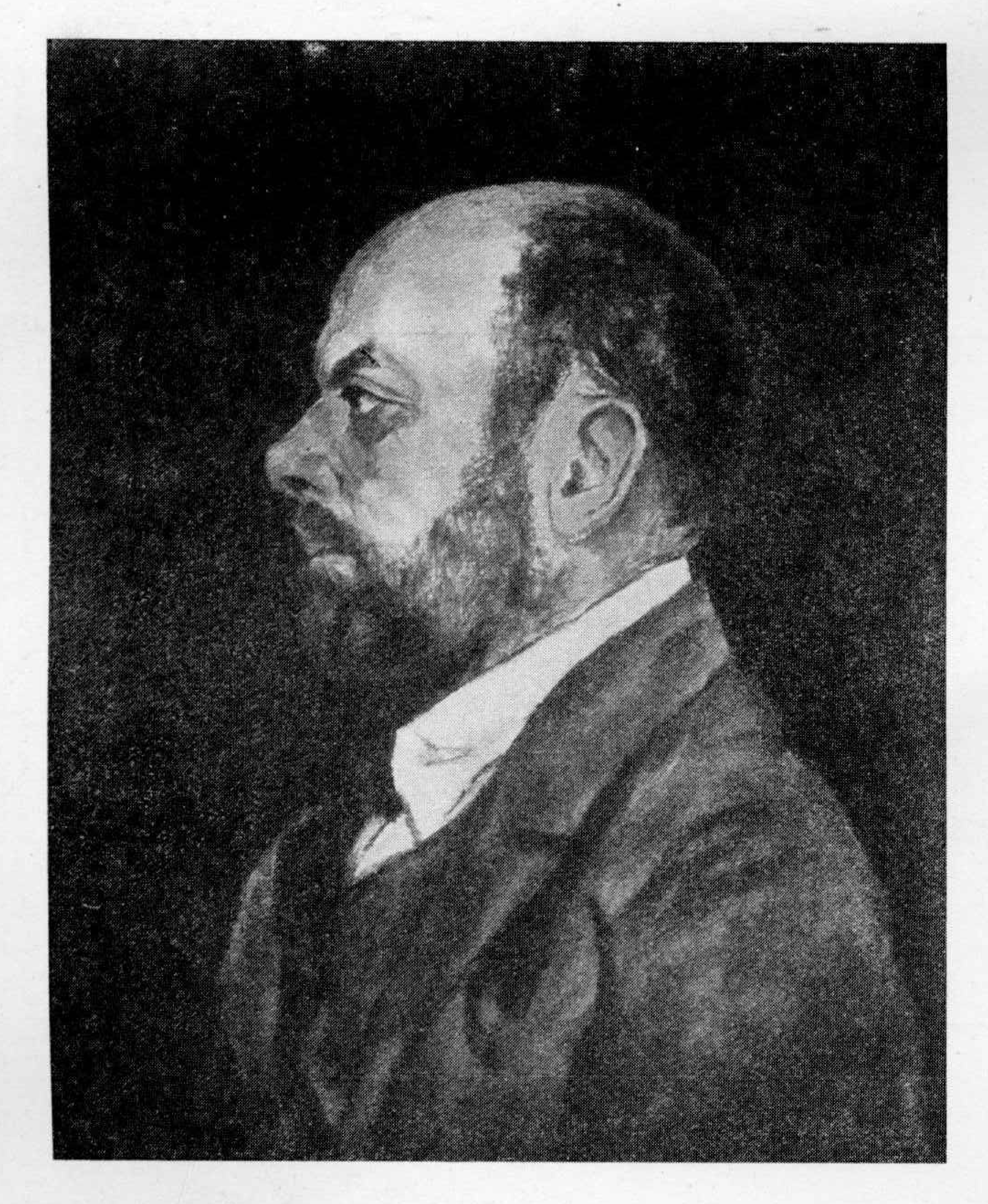


Max Reger
gegen Ende seiner Studienzeit (1896)

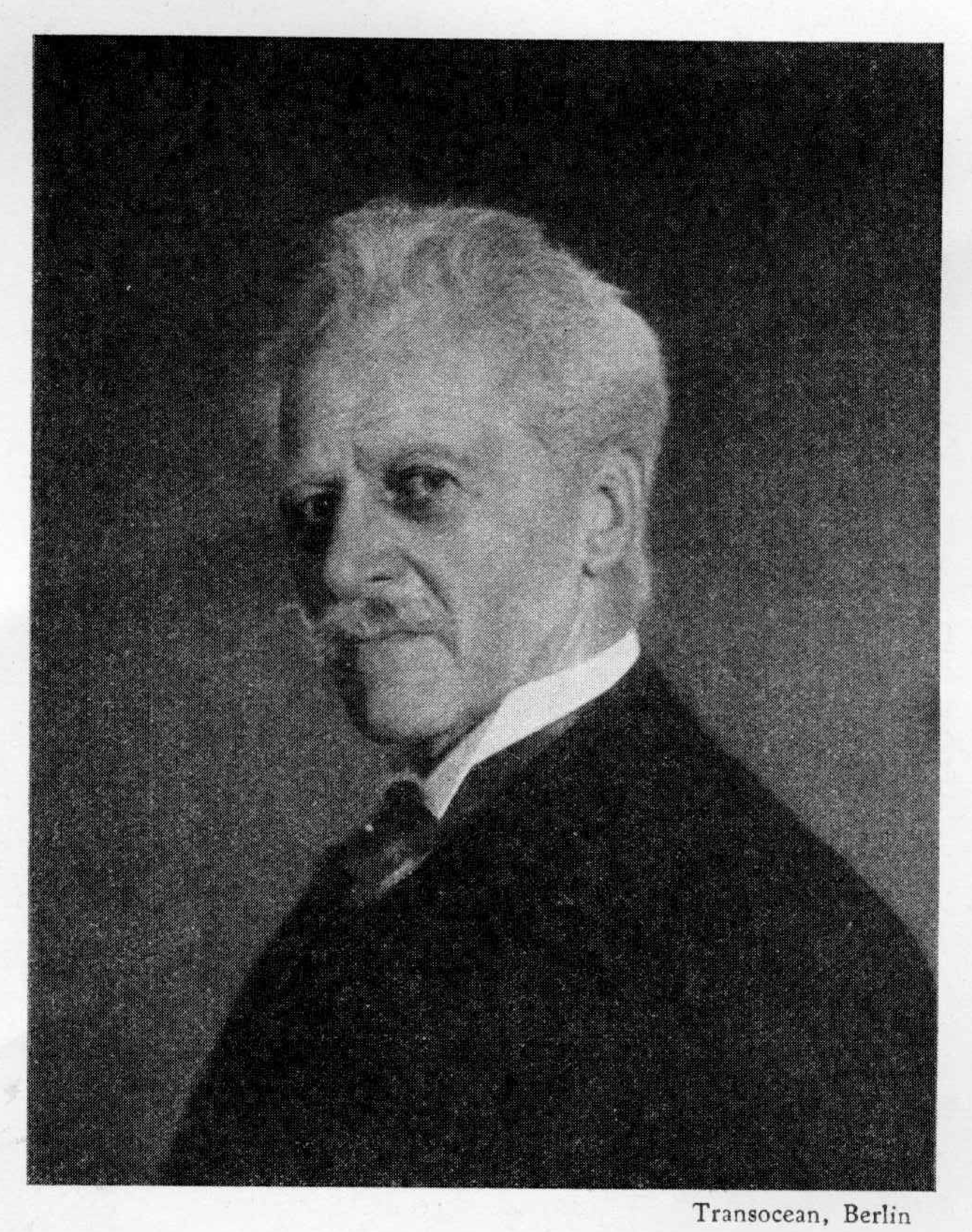


Max Reger
in Schneewinkel bei Berchtesgaden (1912)

Aus „Max Reger, Briefe eines deutschen Meisters"
mit Genehmigung des Verlages Koehler & Amelang, Leipzig



August Halm
nach einem Gemälde von Käte Schaller-Härlin
† 1. Februar 1929



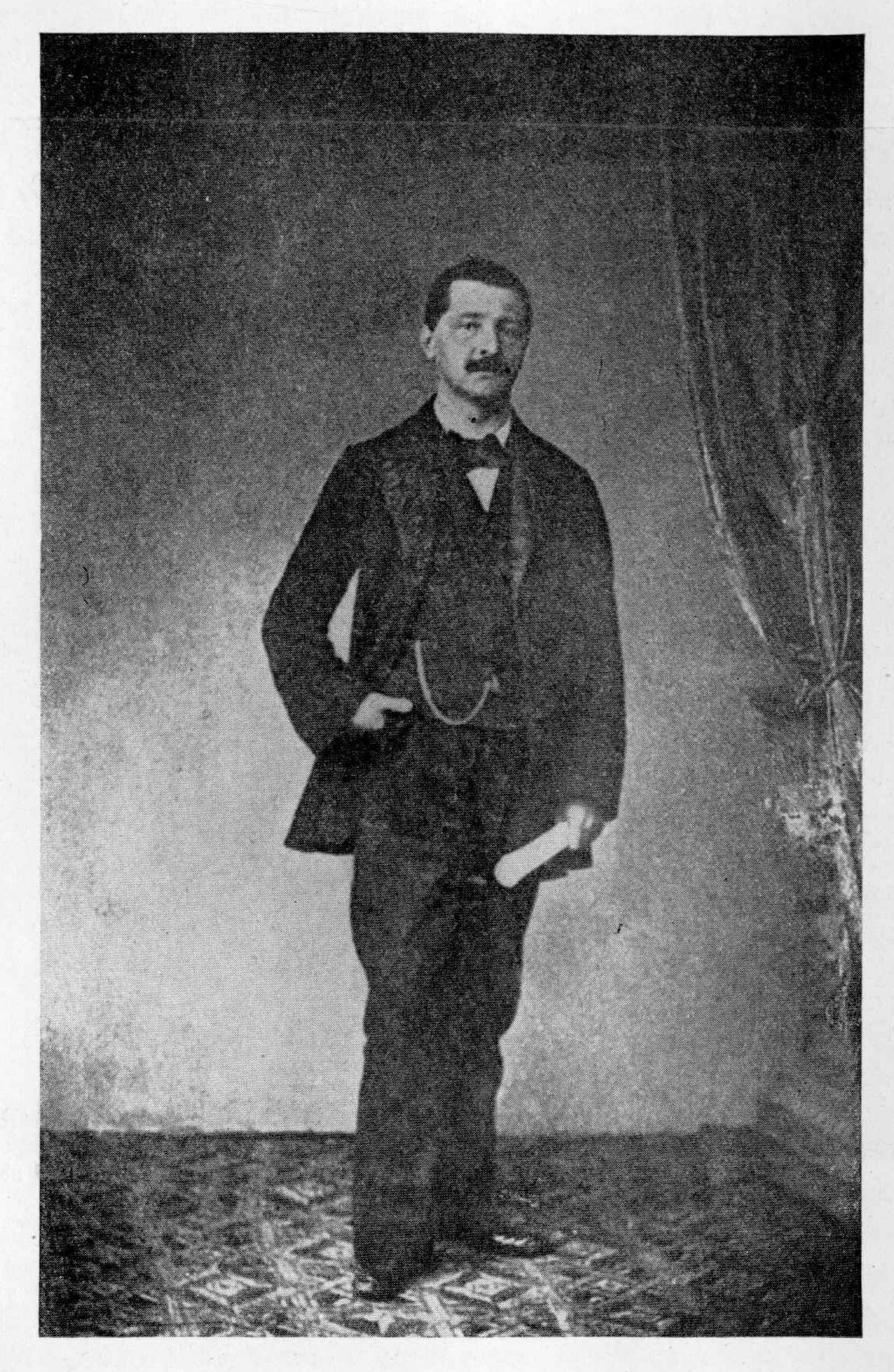
Transocean, Berlin

Siegfried Ochs
† 6. Februar 1929

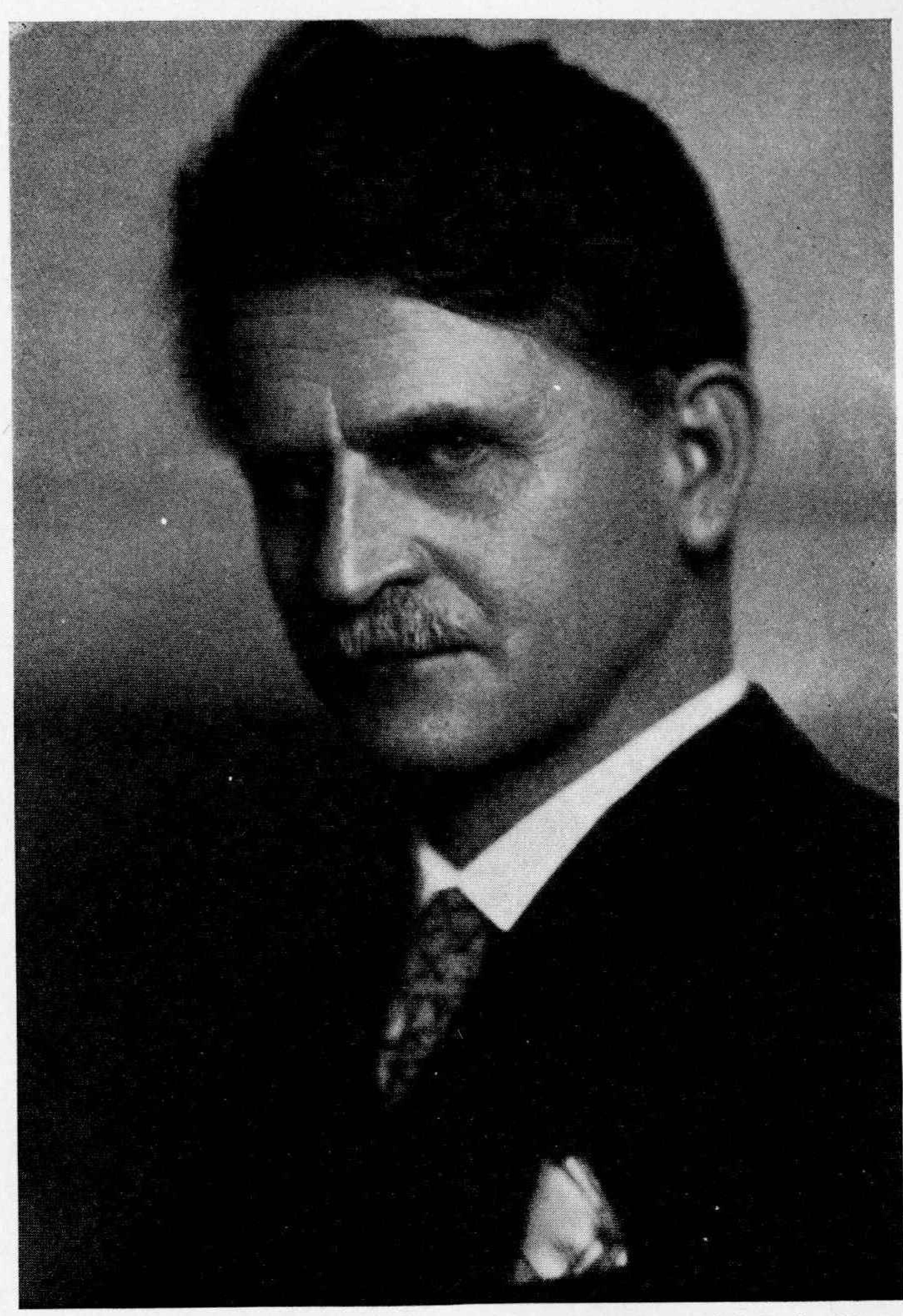


Eduard Bírlo 1925 phot.

Hans Pfitzner



Anton Bruckner in jüngeren Jahren

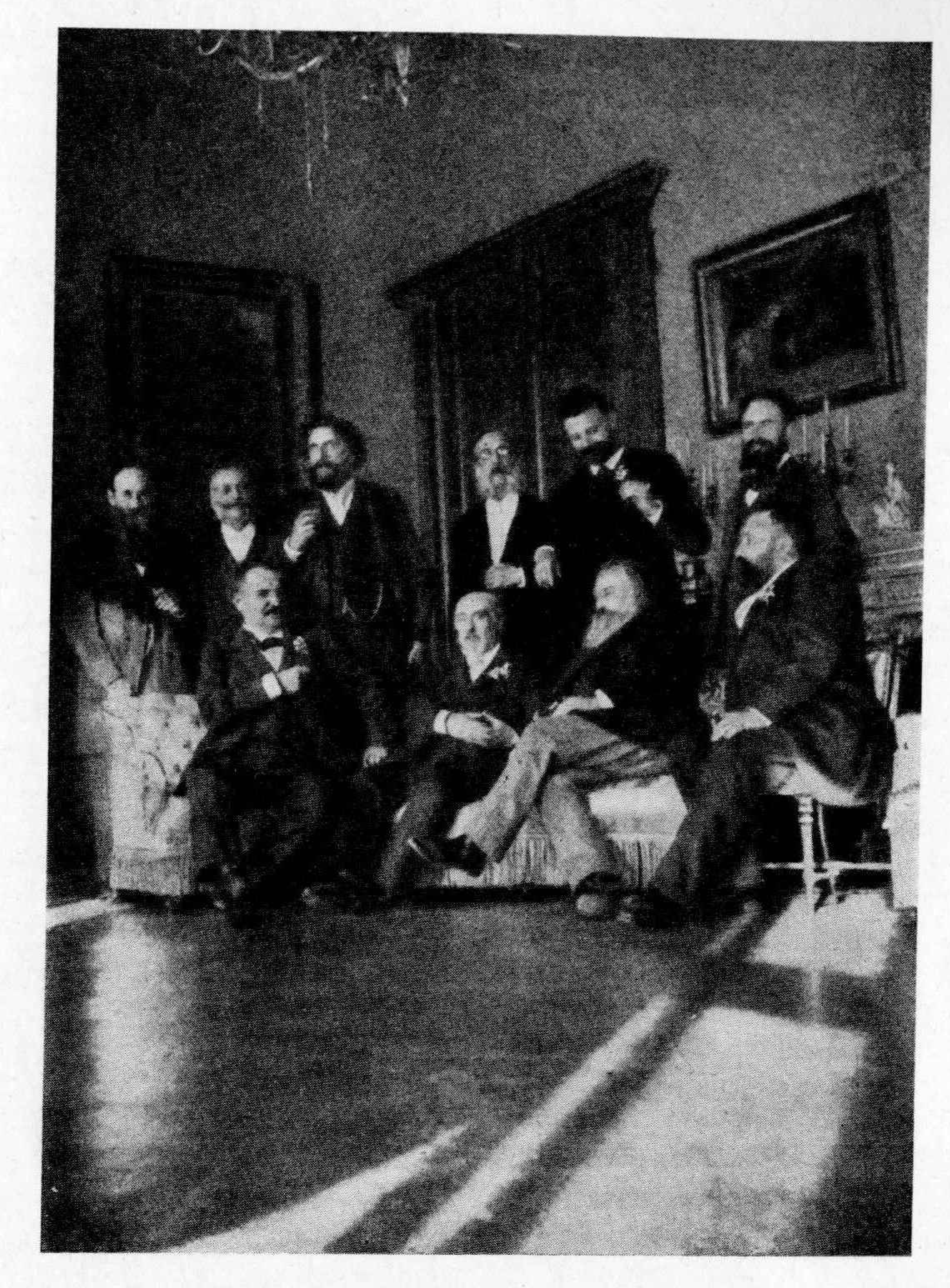


Phot. Gertrud Munckel, Berlin W 30

Johannes Wolf
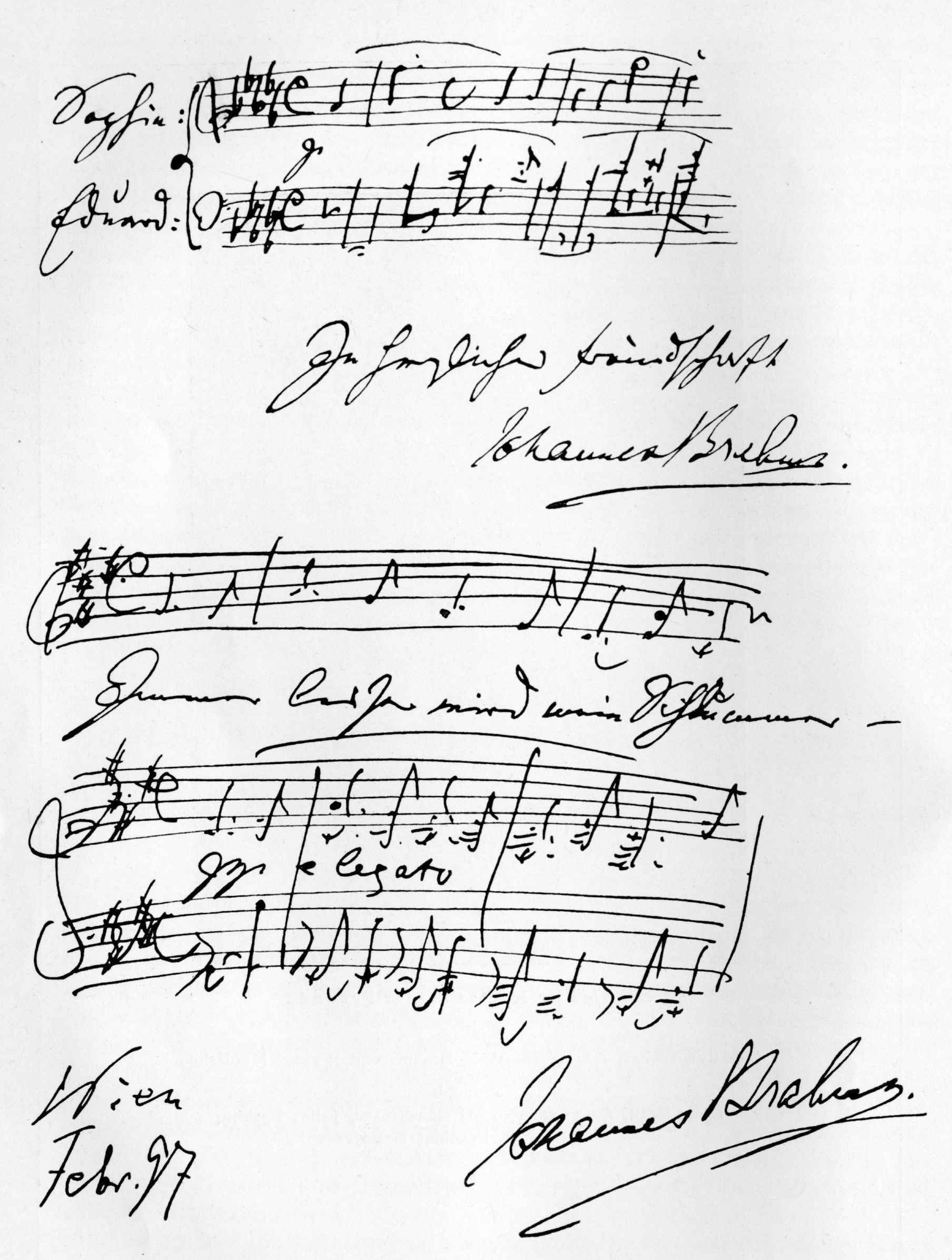


Rossini
Stahlstich von Masson



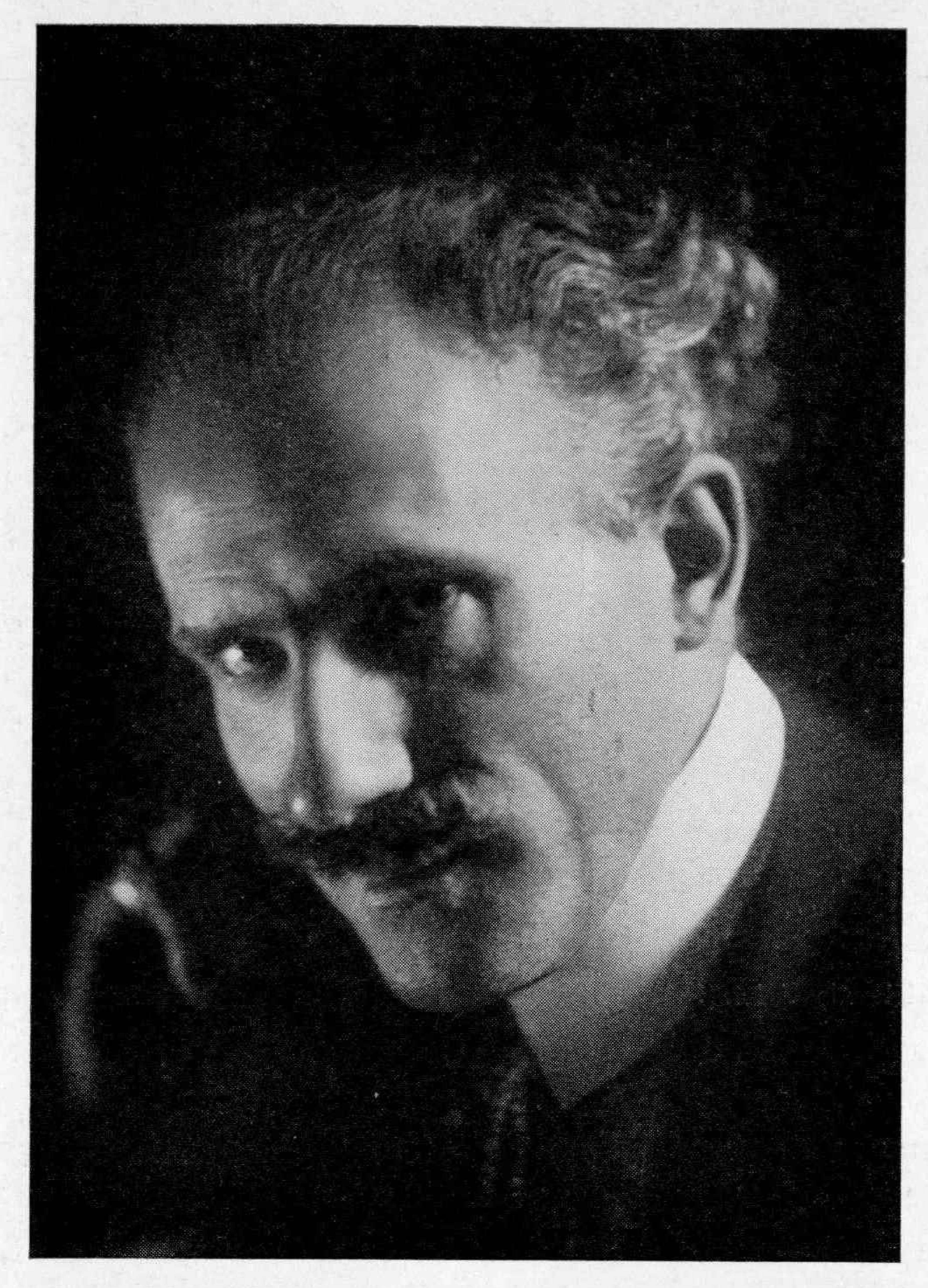
Brahms im Kreise seiner Freunde

Sitzend:
Gustav Walter, Eduard Hanslick, Brahms und Richard Mühlfeld

Stehend:
Ignaz Brüll, Anton Door, Josef Gänsbacher, Julius Epstein,
Robert Hausmann, Eusebius Mandyczewsky



Erinnerungsblätter von Johannes Brahms



Arturo Toscanini



Giovachino Forzano
Oberregisseur
Fot.: Esclusivo del Teatro alla Scala



Angelo Scandiani
Generaldirektor der Scala
Fot.: Cav. Ermini, Mailand

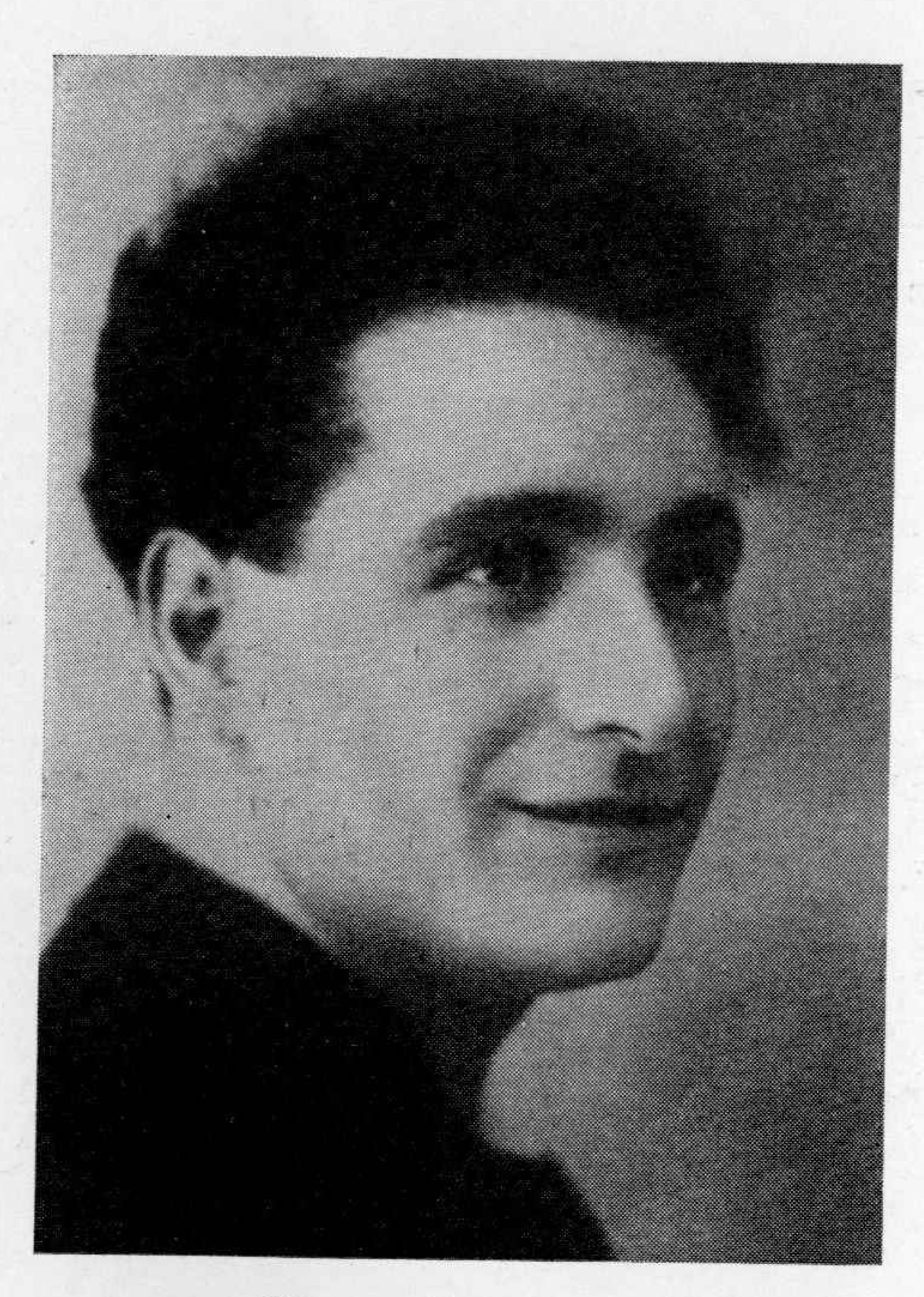
Zum Gastspiel der Mailänder Scala in Berlin



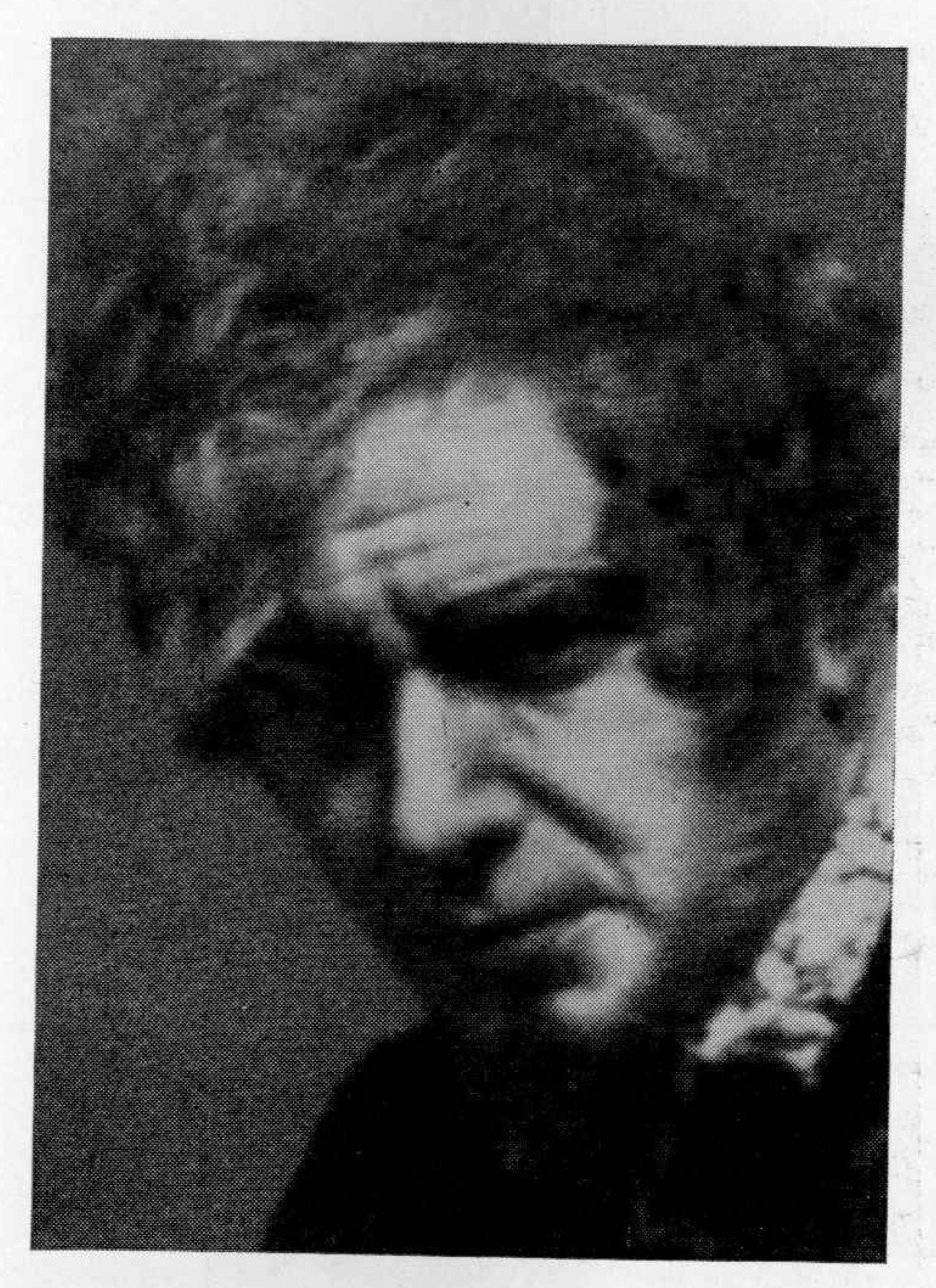
Mariano Stabile als Falstaff



Aureliano Pertile



Giacomo Lauri Volpi



Carlo Galeffi als Rigoletto

Fot.: Esclusivo del Teatro alla Scala

Zum Gastspiel der Mailänder Scala in Berlin



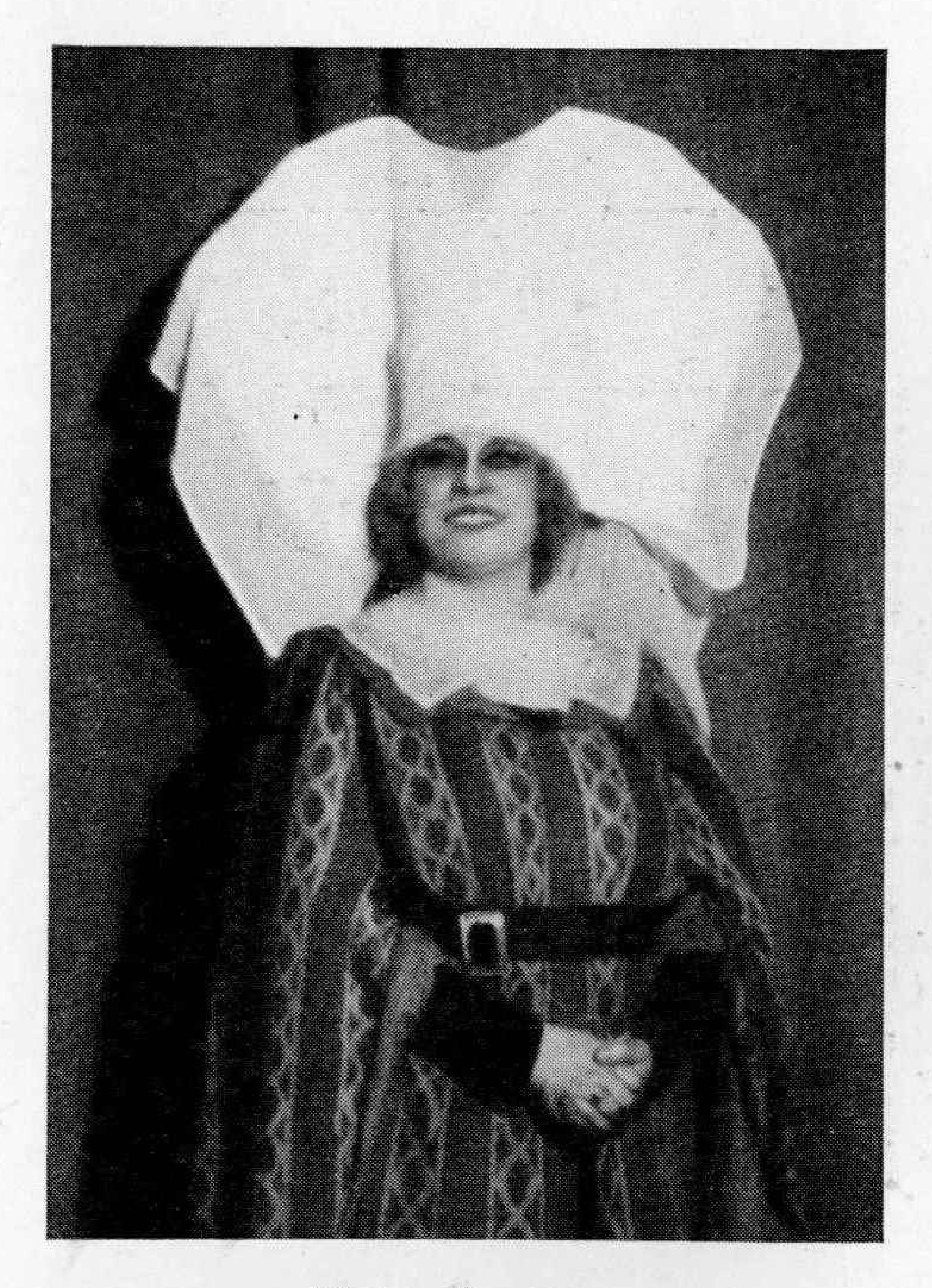
Giannina Arangi Lombardi



Toti dal Monte



Rosetta Pampanini



Elvira Casazza

Fot.: Esclusivo del Teatro alla Scala

Zum Gastspiel der Mailänder Scala in Berlin



Lilli Lehmann als Ortrud



Lilli Lehmann als Fidelio

Aus Lilli Lehmann, „Mein Weg", Verlag S. Hirzel, Leipzig

Heute Dienstags, den 14. September 1790.

wird auf

dem hiesigen Königlichen National-Theater



Zum Erstenmale aufgeführt:

Die Hochzeit des Figaro.

Ein Singspiel in vier Aufzügen, aus dem Französischen. Die Komposition ist vom Hrn. Kapellmeister Mozart.

Personen:

Der Graf von Almaviva	Hr. Lippert.	Basil, Musikmeister	Hr. Greibe.
Die Gräfin, seine Gemahlin	Mad. Unzelmann.	Gänsekopf, Richter	Hr. Böheim.
Susanne, Kammermädchen der Gräfin	Mad. Baranius.	Antonio, Gärtner, Susannens Oheim	Hr. Brandel.
Cherubim, des Grafen Edelknabe	Mlle. Hellmuth.	Bärbchen, Antonio's Tochter	Mlle. Altfilist.
Figaro	Hr. Unzelmann.	Chor von Bauern, Bäuerinnen und andern Personen.	
Marcelline	Mad. Böhm.	Bediente.	
Bartholo, Arzt in Sevilien.	Hr. Kaselitz.		

Die Scene ist auf dem Schlosse des Grafen.

Die Bücher von den Arien und Gesängen sind für 4 Gr. bey der Casse zu haben.

Preise der Plätze:

Erster Rang, 16 Groschen; eine ganze Loge auf vier Personen 2 Rthl. 16 Gr., auf fünf Personen 3 Rthl. 8 Gr. auf sechs Personen 4 Rthlr.

Zweyter Rang, 12 Groschen; eine ganze Loge auf vier Personen 2 Rthl. auf fünf Personen 2 Rthl. 12 Gr. auf sechs Personen 3 Rthlr.

Parket, 12 Groschen. Amphitheater, 8 Groschen. Gallerie, 4 Groschen.

Kinder unter 10 Jahren haben nur die Hälfte der Preise zu bezahlen.

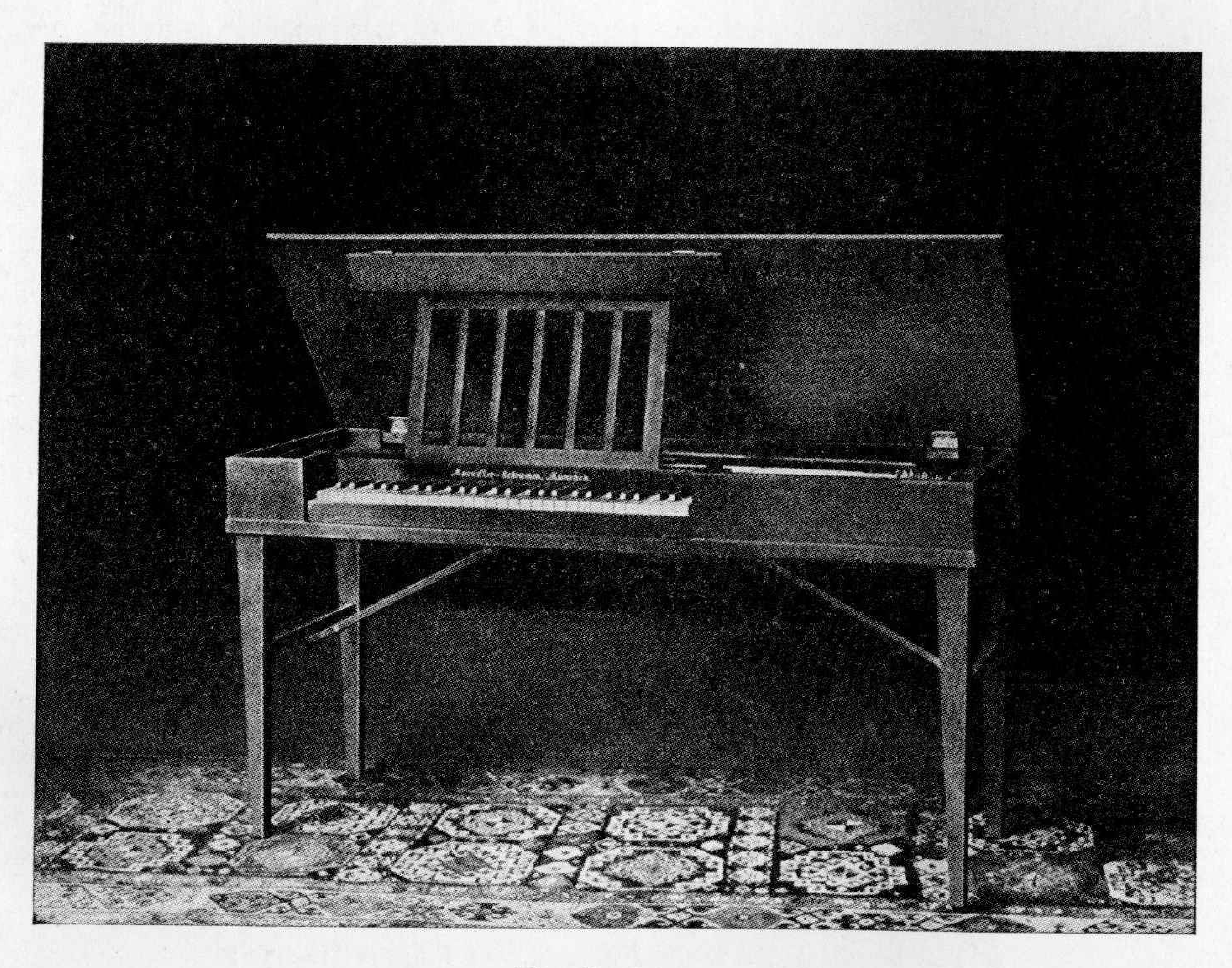
Logen werden bey der Caßiererin Frischmuth, wohnhaft an der Tauben- und Friedrichstraßenecke in dem Schmatzischen Hause, zwey Treppen hoch, von Morgens bis Mittags um 1 Uhr bestellt; jedoch können die Billets auf ganze Logen nach der Absicht und Verfassung nicht länger als auf den Tag gelten, an welchem sie von der Caßiererin geholt und die Logen bestellt werden. Die Billets für einzelne Personen in den Logen und zu den übrigen Plätzen aber, welche auch bey der Caßiererin gegen gleich baare Bezahlung zu haben sind, gelten so lange, bis jemand das Schauspiel darauf besuchen will. Nur diese gelöseten Billets sind beym Eingange so gut wie baares Geld; dahingegen niemand auf Billets eingelassen werden kann, welche im Komödienhause bei der Casse gegen das baare Geld oder gegen die für baares Geld vorher gelöseten Billets dargereicht werden. Wer also mit einem solchen im Komödienhause empfangnen Billet herausgehet, kann darauf den andern Tag nicht wieder eingelassen werden. Eben dies gilt auch von den Contremarquen. Jeder Zuschauer, der vor Anfang der Vorstellung das Komödienhaus zu verlassen genöthigt ist, wird daher das erlegte Geld gegen Zurückgabe des im Komödienhause empfangnen Billets sich wieder geben zu lassen belieben.

Der Anfang ist um halb sechs Uhr.

Der Theaterzettel der Erstaufführung von Figaros Hochzeit auf dem Königlichen Nationaltheater zu Berlin



Ein Cembalo im Bau
Fabrikant: Peter Harlan, Markneukirchen



Ein Clavichord
Erbauer: Maendler-Schramm, München

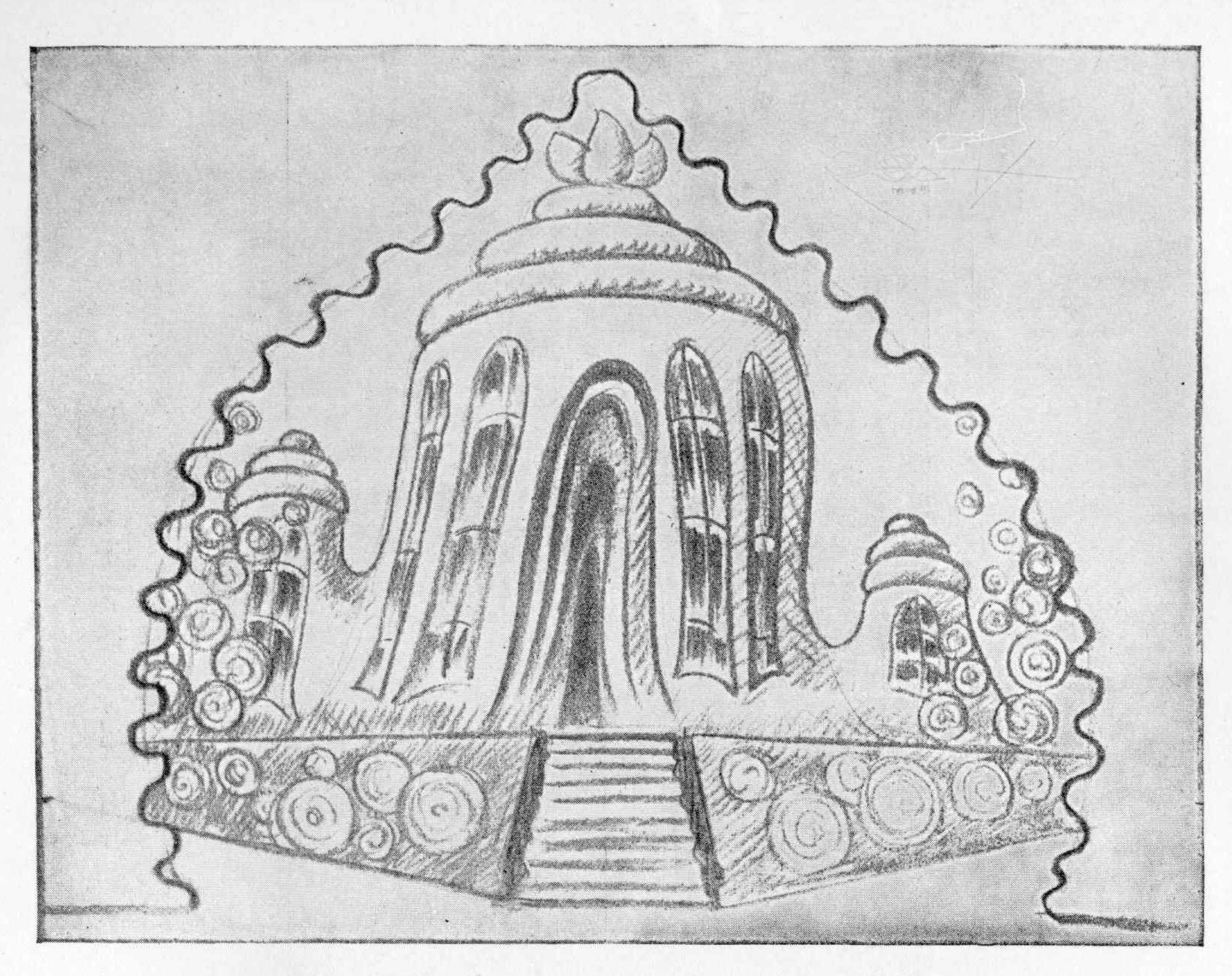


Bühnenbild zu »Robert der Teufel«
von Joseph Mühldorfer

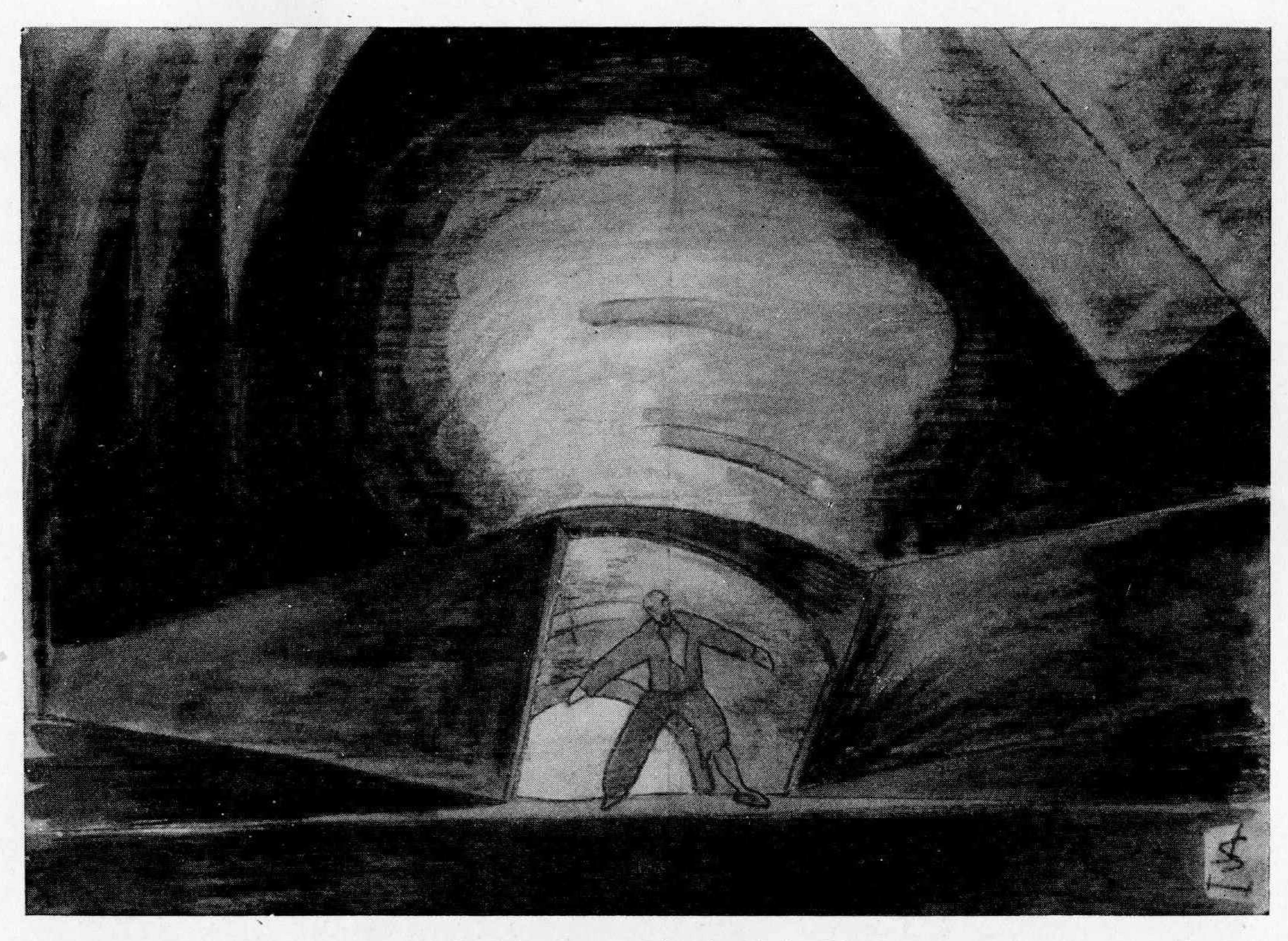


Bühnenbild zu »Alkestis« von Egon Wellesz
Entwurf von Heinz Grete

Aus ,,Das Mannheimer National-Theater. Ein Jahrhundert deutscher Theaterkultur im Reich''
von Ernst Leopold Stahl. Verlag: J, Bensheimer, Mannheim

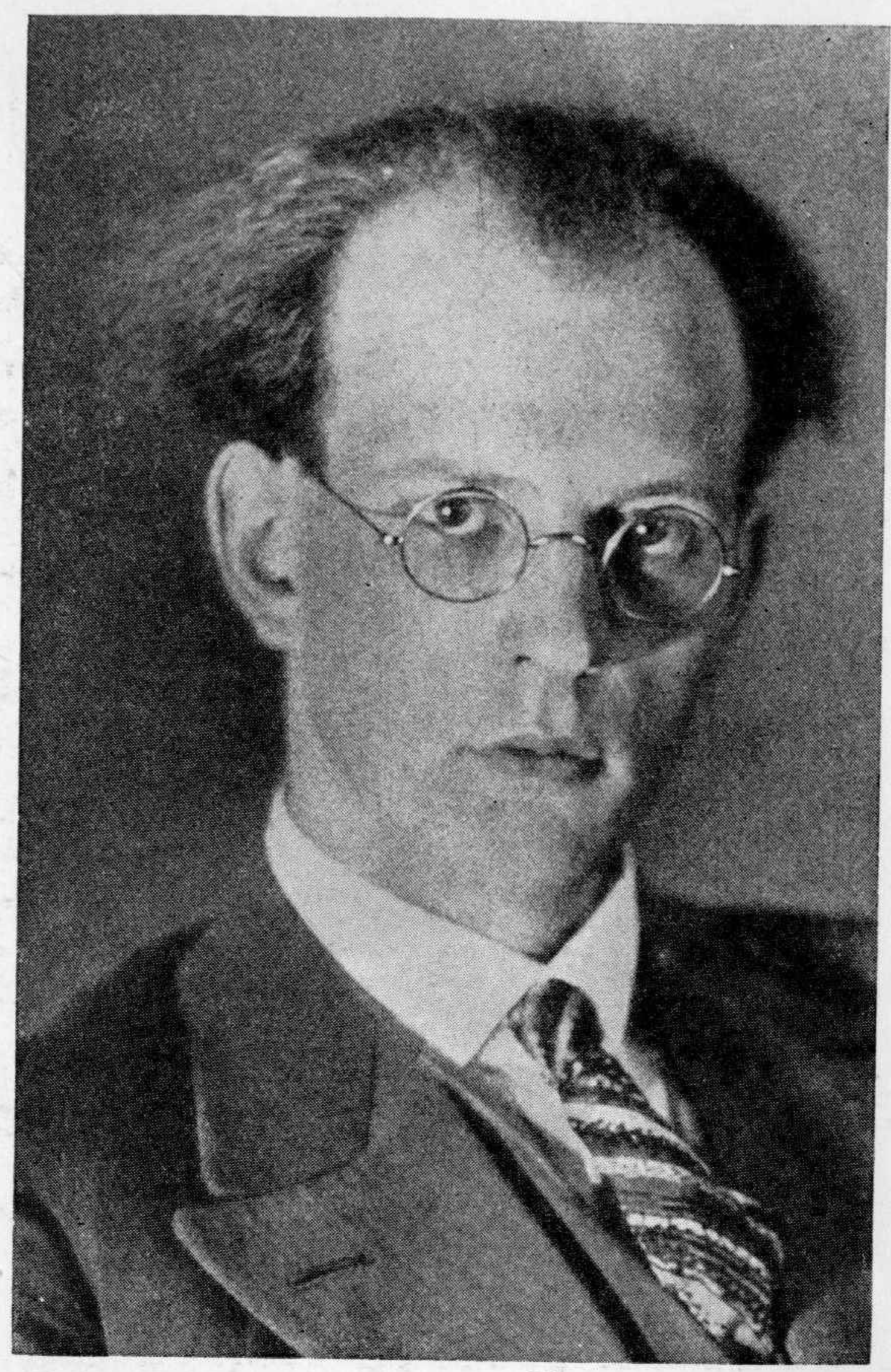


Julius Weismann, »Traumspiel«, Das wachsende Schloß
Dekorations-Entwurf von Johannes Schröder

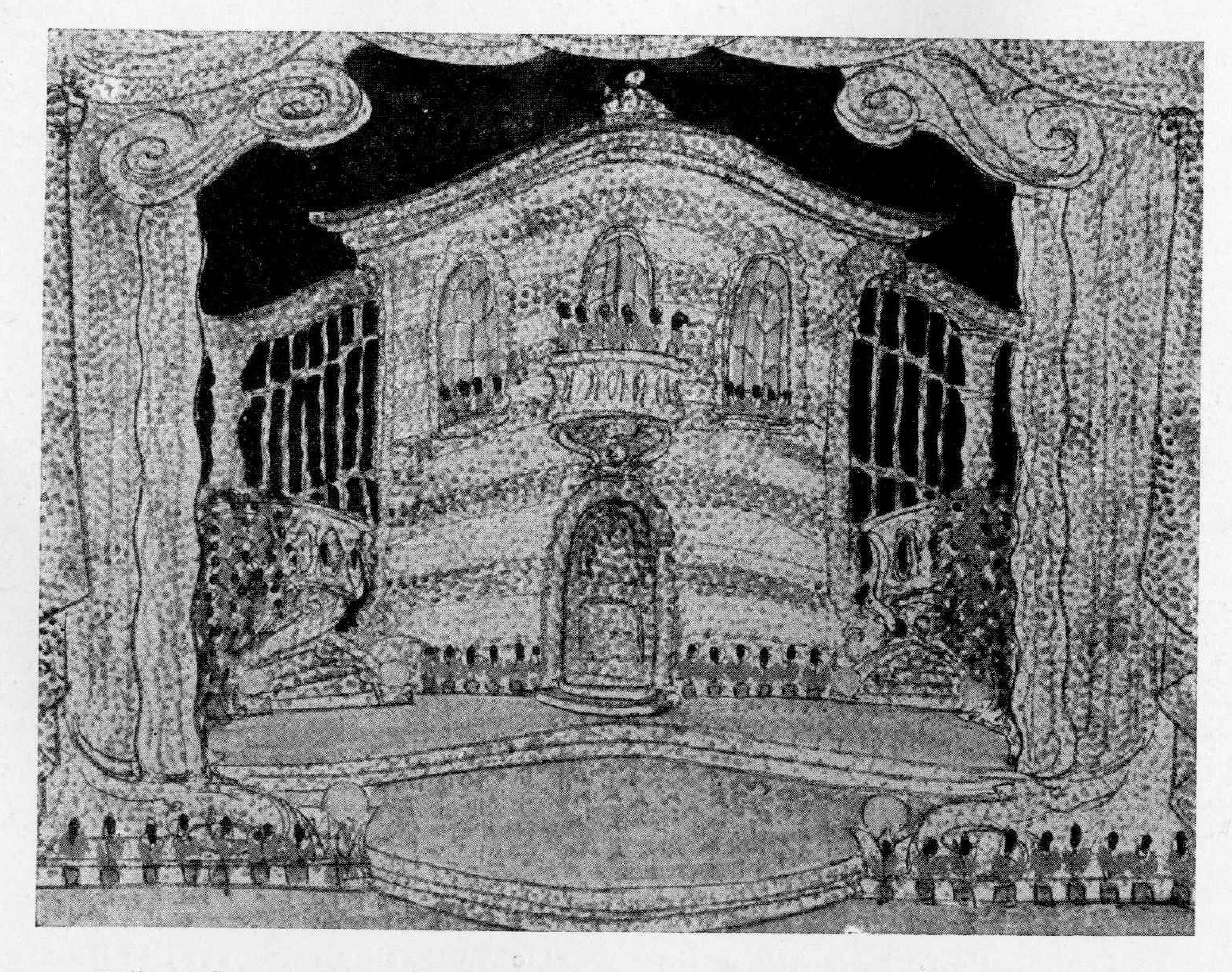


Arnold Schönberg, »Die glückliche Hand«
Dekorations-Entwurf von Johannes Schröder

Vom 59. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1929 in Duisburg

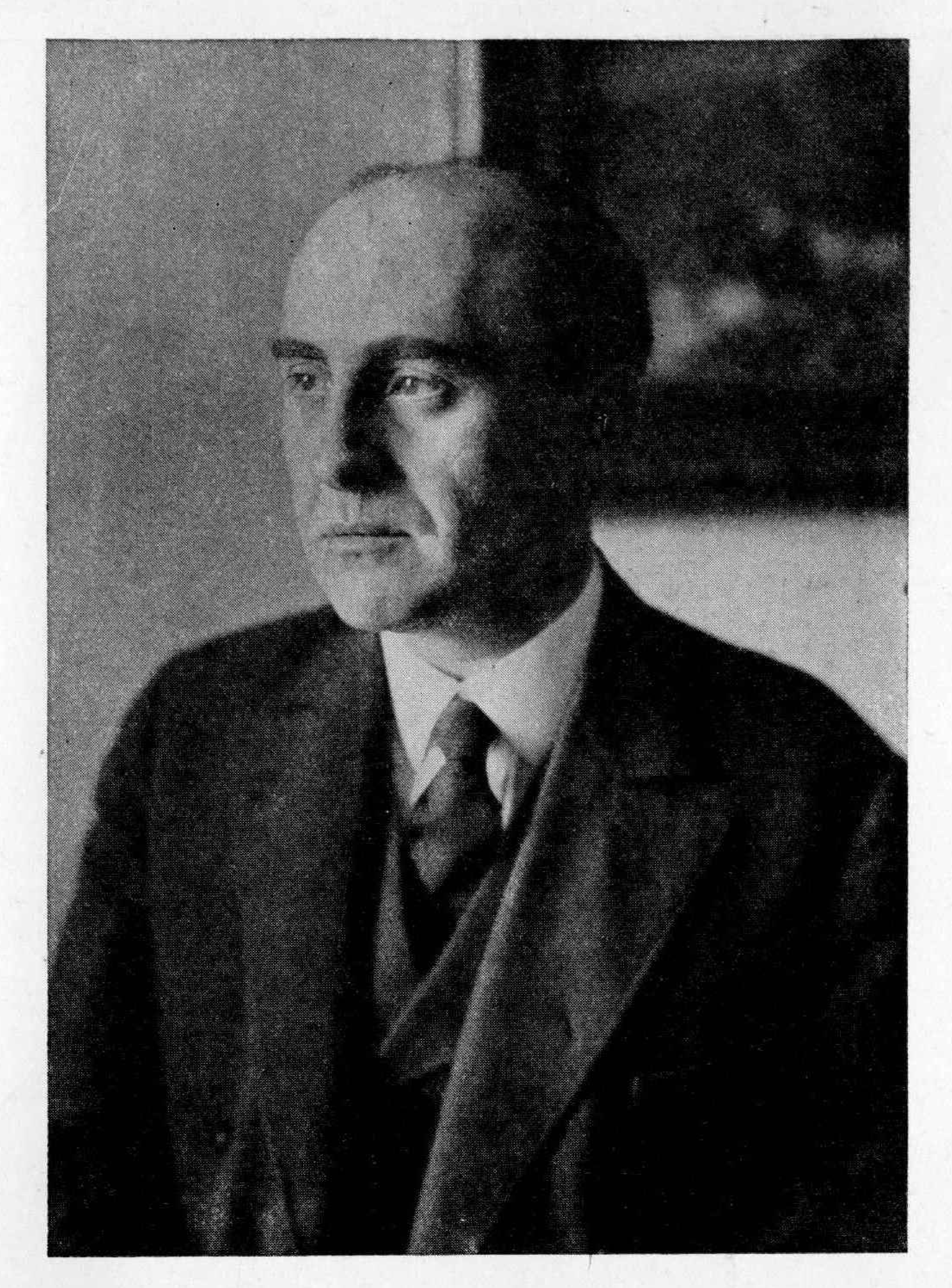


Hellmut Gropp.

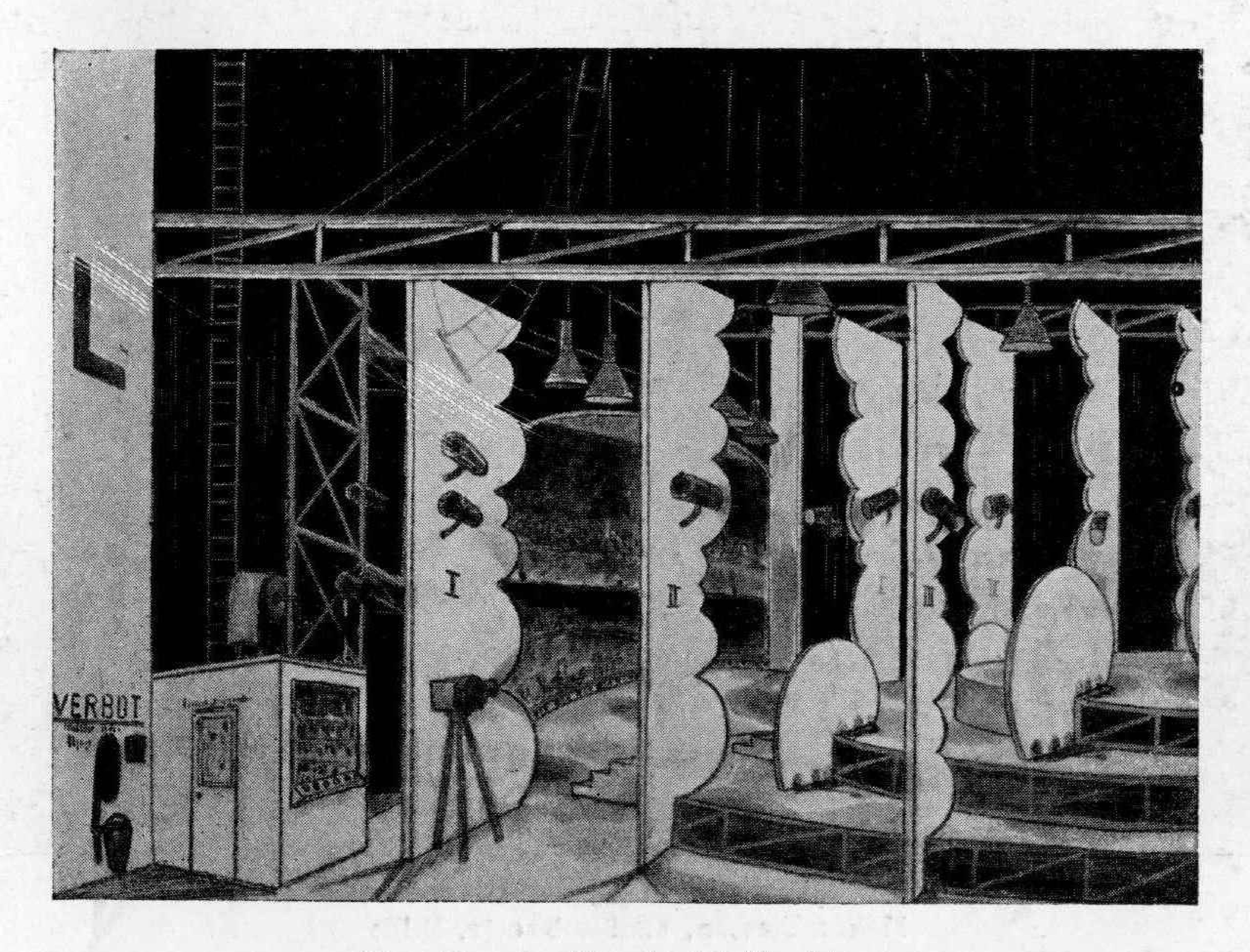


Hellmut Gropp, »George Dandin«. — Dekorations-Entwurf von Johannes Schröder

Vom 59. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1929 in Duisburg



Max Brand

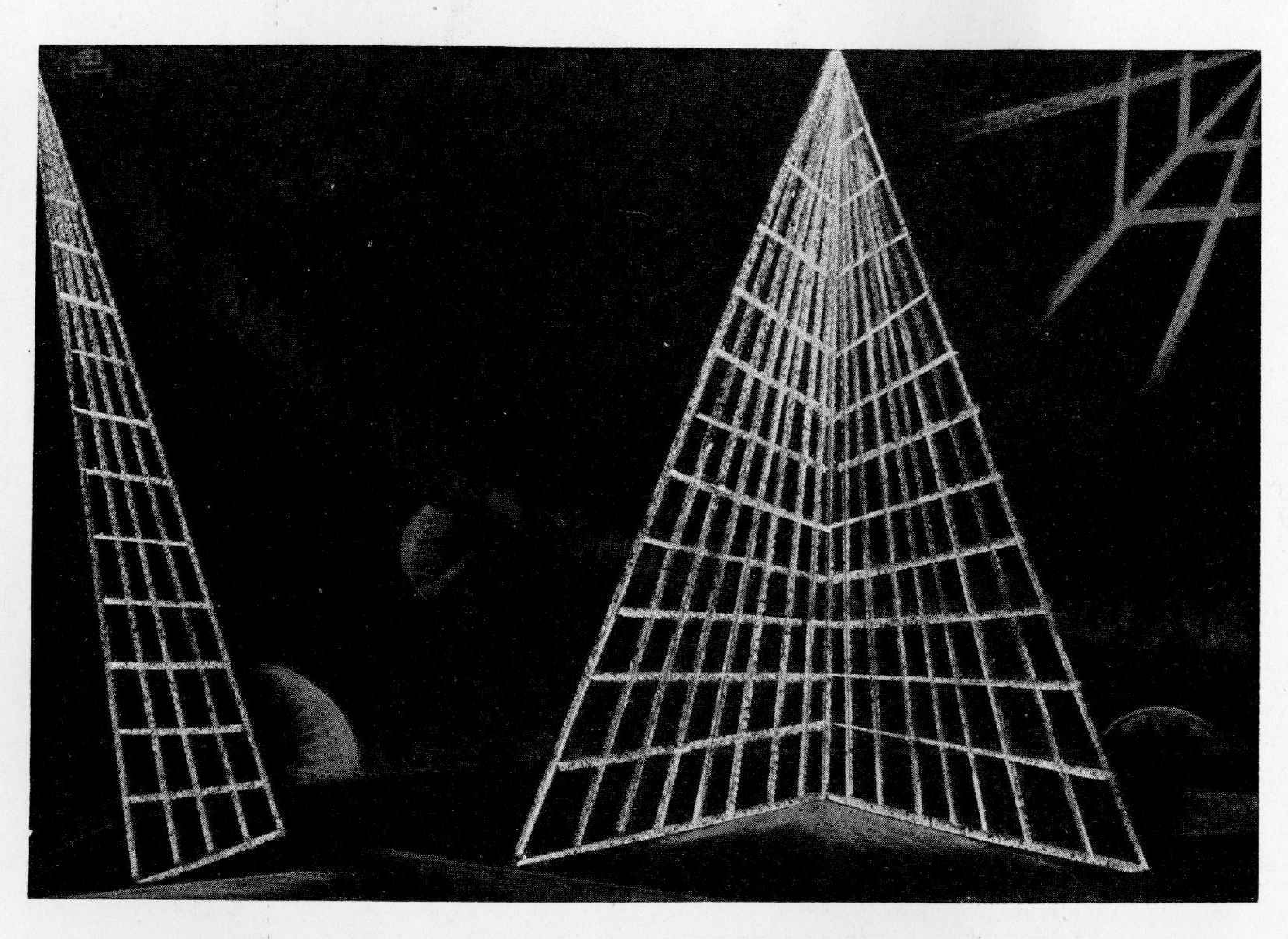


Max Brand, »Maschinist Hopkins«
3. Bild »Hinter den Kulissen eines Theaters«
Dekorations-Entwurf von Johannes Schröder

Vom 59. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1929 in Duisburg



Paul Strüver, »Dianas Hochzeit«
Dekorations-Entwurf von Julius Schmitz-Bous



Heinz Tiessen, »Salambo« (2. Bild)
Dekorations-Entwurf von Johannes Schröder

Vom 59. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1929 in Duisburg



Walter Goehr

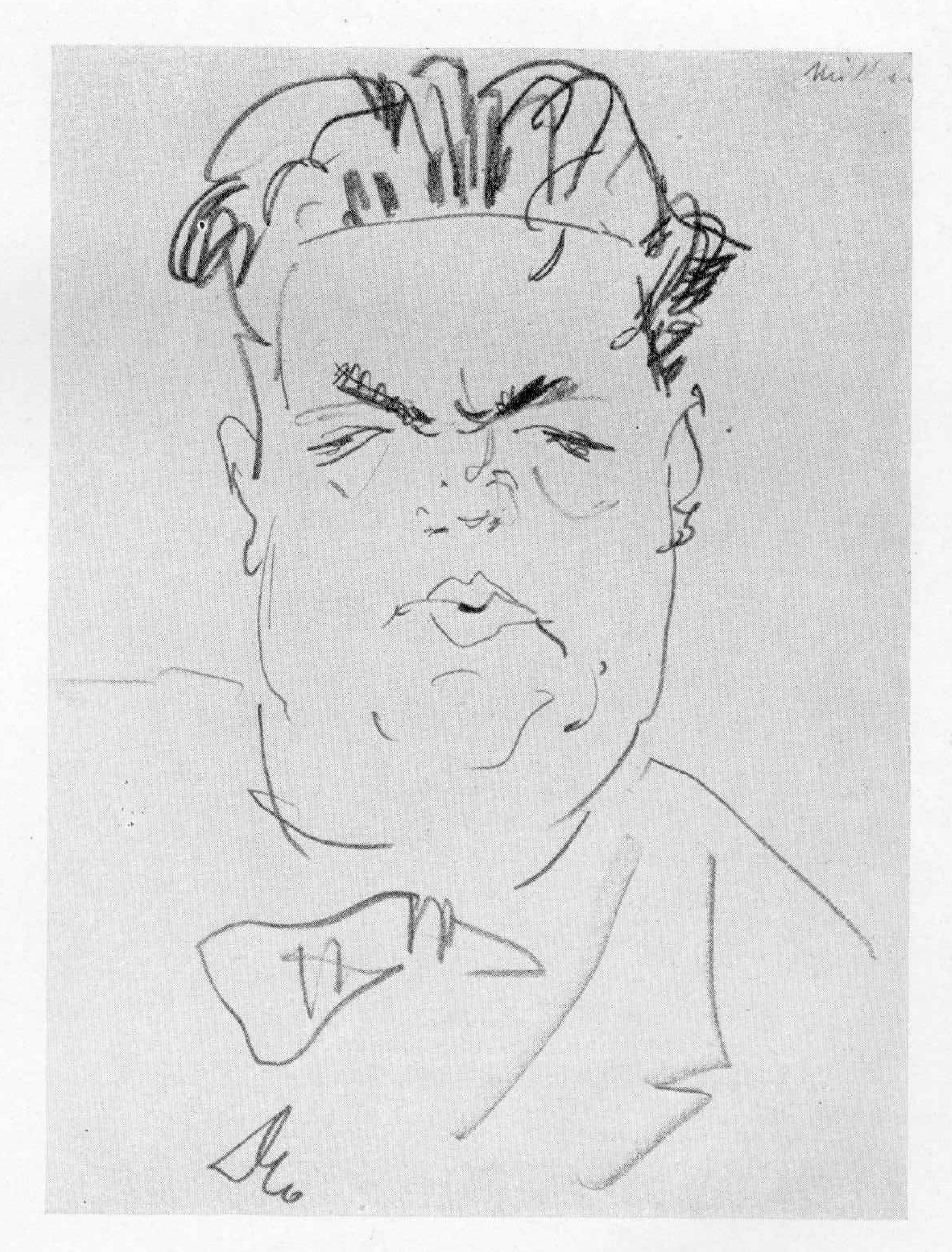


Hanns Eisler

Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929
Karikaturen von B. F. Dolbin



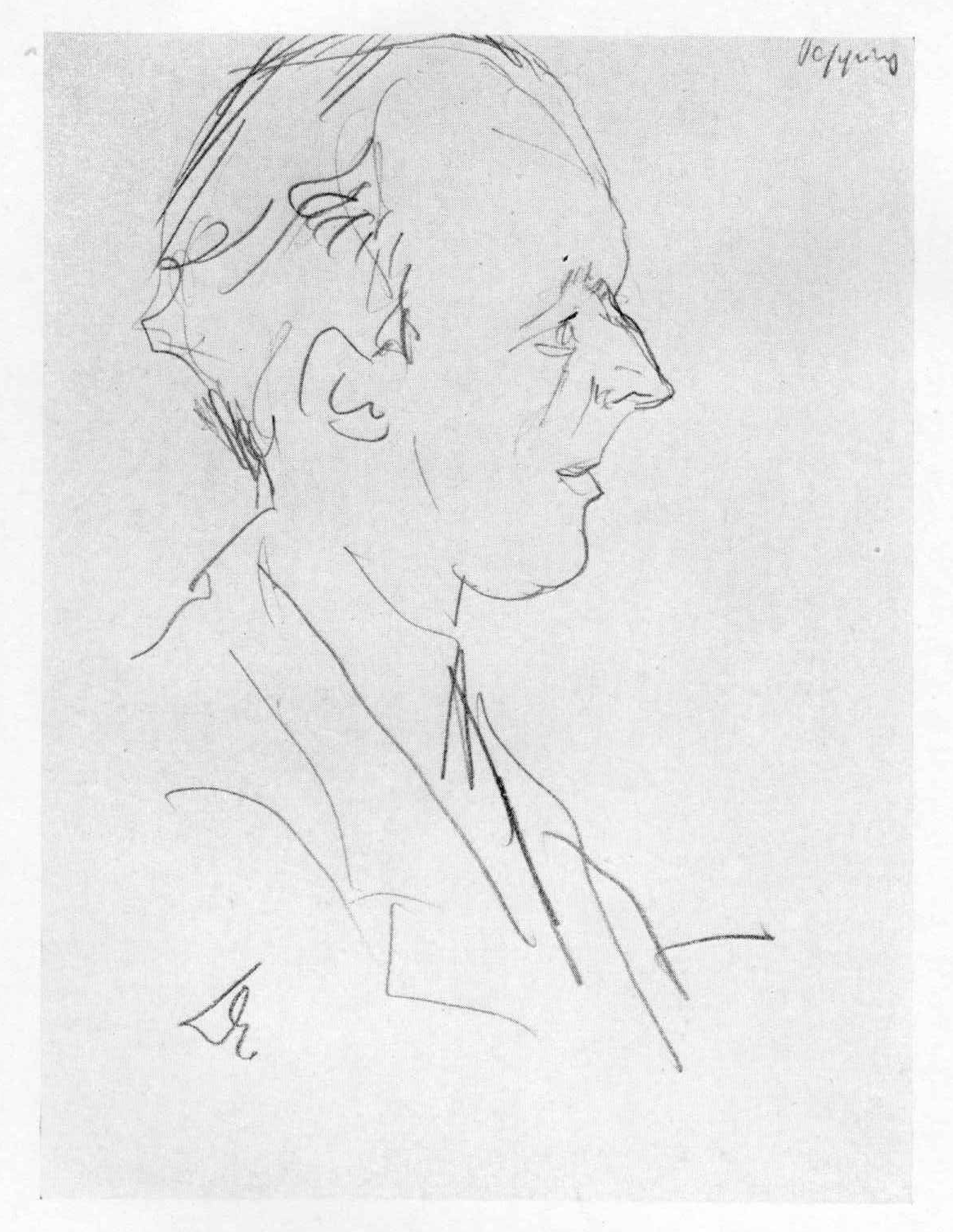
Jerzy Fitelberg



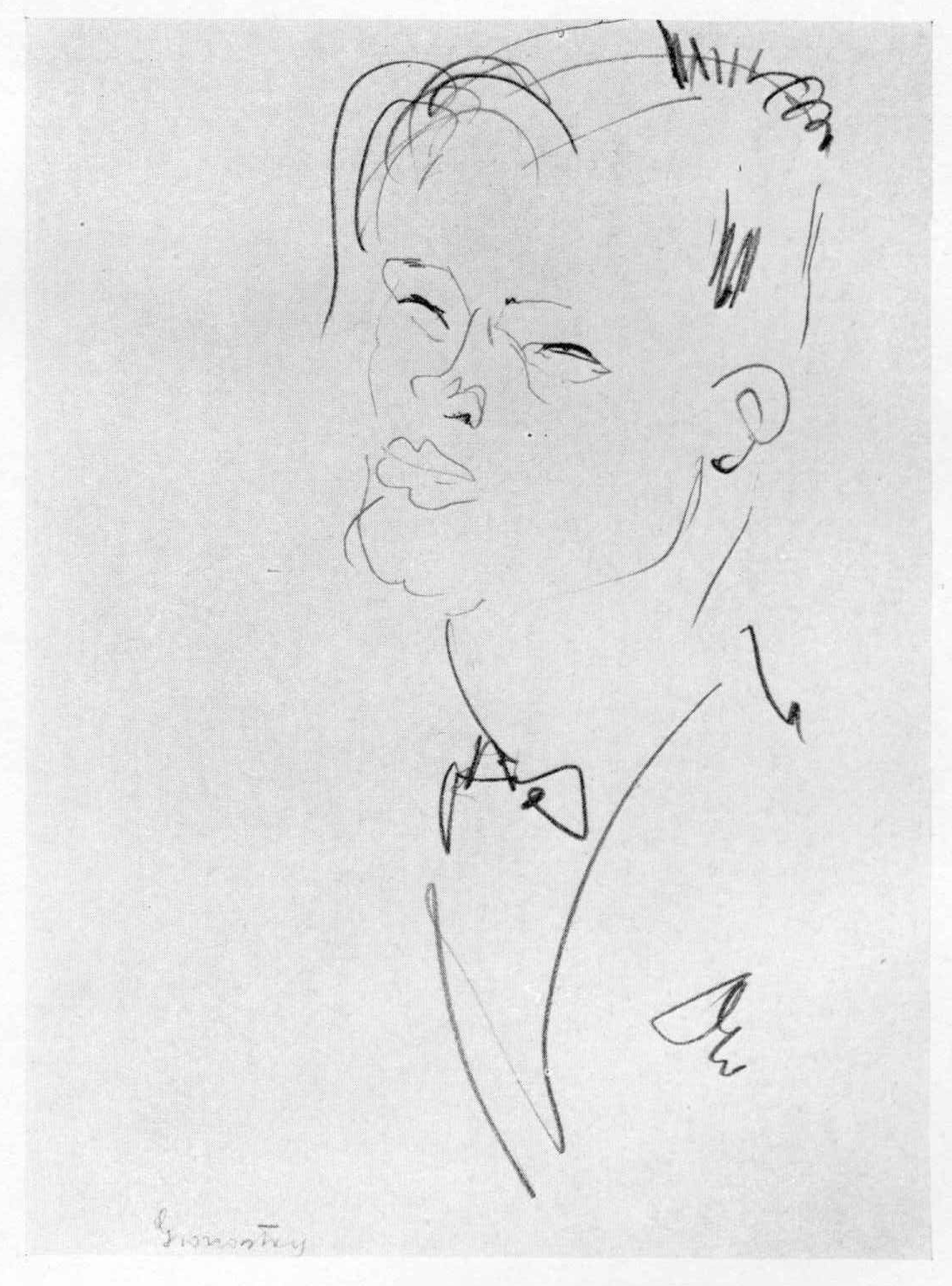
Darius Milhaud

Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929

Karikaturen von B. F. Dolbin



Ernst Pepping



Walter Gronostay

Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929

Karikaturen von B. F. Dolbin



Paul Hindemith

Bert Brecht, Kurt Weill, Gerda Müller

Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929

Karikaturen von B. F. Dolbin